К. КУЛИКОВА

АЛЕКСЕЙ ЯКОВЛЕВ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Героя этой книги уже при жизни провозгласили великим. Более двадцати лет Алексей Семенович Яковлев царил на петербургской сцене рубежа XVIII–XIX веков. Впервые вывел он на русскую сцену шекспировских Гамлета и Отелло, шиллеровского Карла Моора, играл в трагедиях Сумарокова, Княжнина, Озерова, Вольтера, Расина. Высшей точкой его творческого взлета было время Отечественной войны 1812 года, когда нес он на своих плечах весь патриотический репертуар. И творческая, и личная жизнь Яковлева прошла перед современниками как жизнь романтического героя.

Книга написана в жанре документально-художественных жизнеописаний, с широким использованием впервые найденного в архивах материала.

- К. Ф. Куликова
  - ПЕРЕД ОТКРЫТИЕМ ЗАНАВЕСА
  - Глава первая
    - «ГАЛАНТЕРЕЙНОЕ» ОБУЧЕНИЕ
    - ПРИОБЩЕНИЕ К СЦЕНЕ
  - Глава вторая
    - ПЕРВЫЕ РОЛИ
    - МУЗЫ ПОД ПРИСМОТРОМ УНТЕРОВ
  - Глава третья
    - БЛАГОСЛОВЕННЫЙ ТИТ И ЧУВСТВИТЕЛЬНАЯ ЛИЗА
    - СТИХИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ АГЛАЕ
    - ПОД КОМАНДИРОВ ЯРМОМ ЛИХИХ
  - Глава четвертая СЛАВНЫЕ РУССКИЕ ПОЛКОВОДЦЫ И БЕССМЕРТНЫЙ ВЕНЕЦИАНСКИЙ МАВР
    - НЕУТОМИМЫЙ ШАХОВСКОЙ
    - В ТРАГЕДИЯХ ОЗЕРОВА
    - «ПЬЕСА КСТАТИ…»
    - ВОЗВЫШЕННЫЙ И СТРАННЫЙ, БЕСПОДОБНЫЙ ШЕКСПИР
    - МОСКОВСКИЕ ГАСТРОЛИ
  - Глава пятая
    - ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННИКОВ
    - ЖУРНАЛЬНАЯ ПОЛЕМИКА
    - В ГОДЫ ПОЛНОГО ПРИЗНАНИЯ
    - «КОМПЛИМЕНТЫ» ДМИТРЕВСКОГО И «БОЛЕЗНИ» ШУШЕРИНА

- Глава шестая НА КРУТОМ ПОВОРОТЕ
  - ТЯЖКОЕ ВРЕМЯ ВОЙНЫ
  - ЦАРИЦА ИЗ КРЕПОСТНЫХ
  - «СМУТНЫЙ ДЕНЬ ДЛЯ РУССКОГО ТЕАТРА»
- Глава седьмая
  - СПАРТАК И КАРЛ МООР
  - ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ
  - ПОСМЕРТНЫЙ БЕНЕФИС
- ПОСЛЕ ЗАКРЫТИЯ ЗАНАВЕСА
- Иллюстрации

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23

К. Ф. Куликова
Алексей Яковлев

Памяти Марии Ивановны Куликовой

ПЕРЕД ОТКРЫТИЕМ ЗАНАВЕСА

«Эпитафия красива и звучна, но кто же теперь поверит этой аттестации?.. — восклицал по поводу надписи на надгробном памятнике Алексею Семеновичу Яковлеву, послужившей эпиграфом к данной книге, актер и драматург Петр Андреевич Каратыгин. — Художник-живописец, ваятель, архитектор, музыкальный композитор передают на суд потомства свои произведения, по которым оно может определить силу их дарований и талантов, но на каких данных потомство может сделать оценку таланта артисту? Несколько журнальных статей, несколько мемуаров старинных театралов — и только! Но разве новое поколение уважит эти похвальные отзывы? Молодежь, разумеется, скажет: „Да это им казалось в то время, а теперь бы их знаменитый актер был просто смешон…“ Что же тут говорить?

Поверки сделать нельзя. Современные зоилы не примут в соображение того, что если б этот знаменитый актер жил в теперешнее время, он бы и играл иначе. С изменением общественного вкуса, требования и направления драматической литературы изменилась бы и метода умного и талантливого артиста. Он также пошел бы за веком».

Слова Каратыгина, сказанные более века назад, не потеряли своего злободневного звучания и сегодня.

Трудность воссоздания облика актера прошлых веков всегда связана с изменением общественного вкуса и с отсутствием зримых, «вещественных» доказательств. Особые же сложности возникают тогда, когда после смерти актера (как это случилось с Яковлевым) не остается не только личного архива, но и достаточно подробных описаний его игры. Это в значительной мере определило подход автора к теме книги и ее построение.

Но вначале несколько слов о судьбе самого героя. Уже при жизни его назвали великим. Свыше двадцати лет на рубеже XVIII и XIX веков Первый трагический актер Алексей Яковлев царил на столичной петербургской сцене. Его нарекли, по обычаю того времени, «русским Лекеном», «русским Тальма». Вызывая неистовые рукоплескания, он сыграл свыше ста пятидесяти ролей. В честь его сочиняли восторженные стихи. Память его почтили эпитафиями, некрологами, биографическими статьями. Он стал героем драматических произведений и прозаических рассказов. Дореволюционные и советские исследователи посвящали ему в своих работах отдельные главы. В летописи русского театра он занял почетное место, олицетворяя целую сценическую эпоху. Для людей же, не занимающихся специально историко-театральными проблемами, имя его оказалось в наши дни полузабытым. Громкая известность воспетой Пушкиным младшей его партнерши Екатерины Семеновой и как бы принявшего от Яковлева эстафету на трагической русской сцене Павла Мочалова, увековеченного Белинским, затмила его славу.

Ни одного издания, полностью посвященного знаменитому в прошлом русскому трагику, до сих пор выпущено не было. Восполнить этот пробел в какой-то мере и призвана настоящая книга.

Задумана она как документальное жизнеописание. Фактам и документам в ней предоставлено основное место. Сделано это прежде всего потому, что материал, найденный в рукописных хранилищах (Центрального государственного исторического архива, Центрального исторического архива литературы и искусства, Театрального музея имени А. А. Бахрушина, Государственных библиотек имени В. И. Ленина и

М. Е. Салтыкова-Щедрина, Центрального государственного архива древних актов, Института русской литературы (Пушкинский дом) Академии наук СССР, Областного архива Ленинграда, Ленинградского театрального музея, Государственного Русского музея и других), в большинстве своем либо вообще не был опубликован, либо увидел свет частично.[1]

Широко приводятся в книге и мемуарные свидетельства. Это позволит читателю соприкоснуться с современной герою жизнью, непосредственно почувствовать колорит давно ушедшей в прошлое эпохи.

Следование принципу «правда, и только правда» не могло не привести к некоторой неровности освещения отдельных моментов биографии А. С. Яковлева. Там, где не оказалось «свидетельских показаний» очевидцев, образовались естественные сюжетные пробелы, а более или менее подробное воссоздание ролей актера неизбежно подчинилось наличию мемуарного и рецензентского наследия.

Ограничив повествование рамками документального жизнеописания, рассчитанного на широкий круг читателей, автор в решении общих историко-театральных проблем в значительной мере опирался на труды ученых-театроведов, исследовавших русское сценическое искусство на рубеже XVIII–XIX веков (Б. Асеева, В. Всеволодского-Гернгросса, С. Данилова, Ю. Дмитриева, Б. Клинчина, Н. Королевой, Г. Лапкиной, И. Медведевой, Т. Родиной и др.), а также советских литературоведов, посвятивших свои работы драматургии того времени, и историков (особенно на книги Е. Тарле и А. Манфреда, освещающие эпоху наполеоновских войн).

Герой данной книги творил на сложном стыке трех стилевых сценических направлений: классицизма, сентиментализма и романтизма, имевших в России особую, тесно спрессованную во времени судьбу. Проблемы эти наиболее широко и тонко разработаны в трудах «Актерское искусство в России» Б. Алперса и «Русское театральное искусство в начале XIX века» Т. Родиной. Имея в виду разные, порою противоречащие друг другу суждения исследователей о принадлежности А. С. Яковлева к тому или иному театральному стилю, автор присоединяется к концепциям создателей данных трудов.

«…Такие актеры, как… А. С. Яковлев, — справедливо утверждает Т. Родина, — усиливают в исполняемых ролях мотивы общественного протеста, стихийного бунтарства, выдвигают личность с ее свободолюбием и потребностью внутреннего самоутверждения в качестве единственной носительницы истины и справедливости. Тип романтического актера впервые в русском

театре проступает с достаточной определенностью в облике А. С. Яковлева… Яковлев стал выразителем тех романтических тенденций, которые взрывали изнутри систему просветительского театра».

«В Яковлеве ощутимо меняется тип трагического актера… — констатировал Б. Алперс. — За театральными героями… отчетливо проступает его внутренний человеческий облик».

Попыткой воссоздать человеческий облик такого актера, неразрывно связанный с его сценическими созданиями, и является книга, которую читатель держит в руках.

Глава первая
НЕПОКОРНЫЙ СИДЕЛЕЦ

«ГАЛАНТЕРЕЙНОЕ» ОБУЧЕНИЕ

Алексей Семенович Яковлев родился в 1773 году.

Год этот запечатлен на его могильном памятнике, в учебниках истории русского театра, во всевозможных энциклопедиях. Подтвержден автобиографическими свидетельствами самого актера. Месяц и день рождения не указываются нигде.

До сих пор почти ничего не было известно и о родителях актера. Говоря о его отце, биографы, как правило, ограничивались несколькими словами. Отчества Семена Яковлева никто из них не упомянул. Одни считали его уроженцем Костромы, другие — Ярославля, третьи — Санкт-Петербурга. Но все сходились на том, что был он купеческого звания, разорился и умер, когда сын его Алексей пребывал еще в младенческом возрасте.

Еще меньше сведений дошло до нас о его матери. Даже имени ее ни в одном из опубликованных биографических очерков нет. Было известно лишь, что она умерла вскоре после смерти мужа. И что сыну оставила небольшой капитал, который он мог получить лишь после своего совершеннолетия.

Начиная новое жизнеописание Алексея Семеновича Яковлева, необходимо было попытаться найти пути к расширению и уточнению столь беглых упоминаний. Казалось, сделать это будет не так трудно. Стоит только разыскать его «вид на жительство», который обязаны были иметь все лица мужского пола вольных сословий, проживающие в Санкт-Петербурге, и который вроде бы должен был находиться в делах дирекции петербургского театра, бережно хранящихся в Центральном историческом архиве. Но отыскать «вид на жительство» там не удалось. Личного дела «придворного артиста Алексея Яковлева» не оказалось. В других же делах нашлись лишь краткие сведения о том, что «представленный им вид… при определении в службу дирекции во время пожара, бывшего в Большом театре на 1 генваря 1811 года, где дела конторы находились, сгорел» и что действительно Алексей Яковлев происходит из санкт-петербургских купцов.

Кое-какие сведения о семье Яковлева обнаружились в другом, Областном архиве Ленинграда, где хранятся церковно-приходские книги, фиксировавшие появление на свет и уход из жизни обитателей Петербурга. В одной из таких книг Вознесенской церкви было записано: «5 ноября 1777 года.[2] Бракосочетание. Санкт-петербургский купец Иван Максимов Шапошников. Умершего санкт-петербургского купца Семена Яковлева сына …нина с дочерью его девицей Пелагеею

Семеновою, оба первым браком». Фамилия «Семена Яковлева сына» была написана неразборчиво, отчетливо можно прочитать лишь ее окончание: «...*нин*». Но то, что здесь имелся в виду отец будущего знаменитого актера, подтверждалось многочисленными свидетельствами мемуаристов, которые утверждали: сестра Алексея Семеновича Яковлева была замужем за Иваном Шапошниковым, жившим на Вознесенском проспекте (ныне проспект Майорова) и являвшимся прихожанином Вознесенской церкви.

Запись эта позволила установить не только имена и отчества отца, сестры и зятя Алексея Семеновича Яковлева, но и неожиданно раскрывала, что у семьи его была другая фамилия. Фамилию же Яковлев Алексей Семенович унаследовал от отца, который получил ее по имени своего отца — Якова.

Почему исчезла прежняя фамилия семьи Алексея Семеновича, особой загадки не составляет. На Руси теряли фамилию простолюдины так же просто, как и получали. Право на отчество, в современном смысле слова, имели лишь знатные дворяне. Остальные назывались в документах своим именем с присовокуплением имени отца: Семен Яковлев сын… Написанное таким образом отчество нередко вытесняло ранее данную фамилию. Не случайно и по сей день широко распространены у нас фамилии Ивановых да Яковлевых, которые пошли от излюбленных в России имен.

Такое вытеснение фамилии произошло и в семействе нашего героя. Полное же ее написание нашлось в приходской книге другой церкви, из записи которой можно узнать, что 1 апреля 1766 года воспреемником дочери купца Петра Истомина был «санкт-петербургский купец Семен Яковлев сын Зеленин».

За одной записью следовали другие. Входоиерусалимская, или, как ее называли, Лиговская, а позже Знаменская церковь (стоявшая на месте, где теперь находится здание метро «Площадь Восстания») давала все новые и новые сведения. «15 февраля 1774 года. У кого кто родился: санкт-петербургского купца Семена Яковлева дочь Мария…» «26 июня 1776 года. Умер санкт-петербургский купец Семен Яковлев, 40 лет, горячкою… В Волковом кладбище». «20 августа 1782 года. Умерла санкт-петербургского купца Семена Яковлева жена его Марфа Васильева, 38 лет, горячкою… погребена в Волковом кладбище».

В результате были документально установлены имена, отчества матери, отца, сестры, опекуна Яковлева, их возраст, годы смерти, места погребения, части города, где они жили. Не удалось установить лишь день рождения самого актера. Книга с метрическими записями 1773 года по какой-то злой случайности

не сохранилась в Знаменской церкви. О дне рождения Алексея Семеновича Яковлева все еще приходится гадать. Предположение, правда, можно сделать.

Один из его современников и верных поклонников, Степан Петрович Жихарев, оставил упоминание, что тот любил праздновать день своих именин — 17 марта. Святцы подтверждают указанную дату. Действительно, на день 17 марта приходится тезоименитство «преподобного Алексея, человека божия», в честь которого, по всей видимости, и был назван наш герой. И очень соблазнительно предположить, что день именин Алексея Семеновича совпадал с днем его рождения, тем более основания к этому кое-какие имеются. Обычай давать имя святого, праздник которого приходится на день рождения новоявленного, был распространен тогда в России, особенно в простонародных и купеческих семьях. «Здесь празднуется множество домашних праздников, преимущественно же дни рождения и именин, которые обыкновенно в один день случаются, потому что по греческому исповеданию новорожденные младенцы наименуются по ангелу, коего праздник в день их рождения празднуется», — с характерной для него скрупулезностью фиксирует «врачебных наук доктор» И. Г. Георги, оставивший в конце XVIII века уникальное по достоверности описание «столичного города Санкт-Петербурга». Не исключено, что Семен Яковлевич Зеленин не пошел против такого обычая.[3]

До обидного мало знаем мы и о первых годах жизни Алексея Яковлева. Суммируя документальные находки и показания современников, можно с полным основанием утверждать, что он родился в состоятельной купеческой семье Зелениных, проживавшей не на Вознесенском проспекте, как уверяли некоторые биографы, а в более отдаленной от центра города Литейной части.

Литейная часть города располагалась между Большой Невой, Невским проспектом, левым берегом Фонтанки и правым берегом Лиговского канала, позже зарытого и превращенного в проспект. Собственно говоря, это был уже пригород. Сам город ограничивался правым берегом Фонтанки, а на левом ее берегу знатные вельможи строили летние особняки — дачи. За дачами тянулись деревянные избы, огороды, пустопорожние земли. Правда, Петербург расстраивался с необыкновенной быстротой. «Город год от году, переменяяся, украшается чрезвычайно, — сообщал Георги. — По отбытии же через несколько лет из столицы некоторые части города столь изменяются, что потом почти познаемы быть не могут…» Такой частью была и Литейная.

Семен Яковлевич Зеленин считался купцом среднего достатка. По сообщениям некоторых биографов, он имел галантерейную лавку в старом Гостином дворе. По их же сведениям, она у него сгорела «во время пожара 1771 года». Но по дошедшей до нас «статистике» пожаров в этом году такового за Гостиным двором не числится. Видимо, биографы были здесь не очень точны. Как не точны оказались они и в том, когда один за другим повторяли, что, так и не оправившись от пожара, Семен Яковлевич умер, «когда Алексею Яковлеву было два года». И что вскоре жена Семена Яковлевича последовала за ним, «оставив сына семилетним сиротою».

На самом деле, по показанию цитируемых выше церковных записей, Семен Яковлевич умер на полтора года позже. Жена его Марфа Васильевна последовала за ним, когда Алексею Семеновичу шел уже десятый год. Но все это скорее уточняет, чем отменяет главное: раннее сиротство, наложившее неизгладимый отпечаток на его характер.

Горько, горько сиротою жить,
И рукой недружной, чуждою
Быть взращаему, питаему,
И на лоне нежной матери
Не слыхать названий ласковых…

Так в поэтической исповеди, созданной тогда, когда попытается Яковлев подвести итоги, расскажет он о своем невеселом детстве. Но во время, о котором идет речь, до жизненных итогов было еще далеко.

Десятилетний Алексей Яковлев попал в семью сестры Пелагеи, старше его на тринадцать лет. Главою семейства был зять Иван Максимович Шапошников. Судя по всему, человек он был деятельный, расторопный, расчетливый. Капитал имел солидный. Став опекуном несовершеннолетних детей Яковлева-Зеленина (кроме упомянутых уже сестер Пелагеи и Марьи, у Алексея Семеновича была еще одна сестра — Татьяна), Шапошников пустил и их наследство в оборот. Жить он их взял к себе в Третью Адмиралтейскую часть, расположенную между Екатерининским каналом (названным теперь именем Грибоедова) и Фонтанкой.

«Как яркая заплата на белом платье, как тусклое пятно на свежей картине, вам явилась природа, выглядывающая из-под покрывала… — восклицал один из ранних историков Петербурга П. Башуцкий, попытавшийся взглянуть на описываемые места с высоты птичьего полета. — В самом сердце этой части вы увидели

Сенную площадь и Гороховую улицу, увидели, какой черной полосой они тянутся… со своими рынками, с своей грязью и темными закоулками… со своими пестрыми народными толпами… с грубыми и резкими голосами своих извозчиков, торгашей, баб, детей, рабочих. Это Невский проспект народа, там ищут новостей, связей, издержек, известности и рассеивания; здесь ищут отдыха, работы, хлеба и вина».

Башуцкий описал эту «главнейшую артерию» тела Петербурга в первой половине XIX века. Юный Яковлев каждодневно бродил по тем местам несколько десятков лет ранее. Но за прошедшие годы характер их мало изменился. То была изнанка жизни «Северной Пальмиры».

Дом Шапошникова располагался где-то вблизи церкви Вознесения. Получивший от нее свое название Вознесенский проспект в той своей части, которая тянулась от Екатерининского канала до Фонтанки, был такой же «главнейшей» и «работающей» артерией (определение того же Башуцкого), какой была Гороховая.

Тускло освещенная редкими фонарями и плошками, которые обязаны были выставлять в темень владельцы домов, улица была тоскливо пустынна по вечерам. Грязна и шумлива при свете дня. Мелькали опорки и лапти, рваные, подвязанные веревками армяки лотошников, приезжих крестьян, торговавших на близлежащей Сенной. Унылой чередой тянулись нищие — слепые, параличные, юродивые — к церковной паперти. Будто на убой гнали по «Вознесенской першпективе» крепостных на продажу к перекинувшемуся через Мойку Синему мосту, где особенно бойко торговали живым товаром. Вознесенский проспект был трактом в загородные резиденции царей. Он был трактом и в разгульные кабачки «Желтый», «Красный», стоявшие на «Петергофской першпективе». Лепившиеся друг к другу грязные вывески питейных заведений самого низшего пошиба оказывались парадоксально характерными ориентирами такого тракта.

Бессмысленное обжорство праздников. Скупая расчетливость будней. Домостроевская добродетель семейной заводи. Тупоумная разгульность вне ее. Все это нес с собой капитал, тот купеческий капитал, нажить который изо всех сил старался Иван Максимович Шапошников. Умение наживать капитал стремился привить он и своему подопечному.

Шапошников воспитывал Алексея в строгих купеческих правилах. Тепло одевал. В меру кормил. В меру бил. «Может быть, ты и умнее, но я старше!» — этой застывшей купеческой истиной определились с самого начала их отношения.

С самого начала определилась и конфликтная разность их характеров. В противоположность опекуну, Алексей Яковлев был открыт душой, добр, широк, щедр. Любознателен. В чем-то упрям. Постоянно тосковал по ласке. Может быть, именно поэтому так и привязался он к семье жившей около Вознесенской церкви просвирни, у которой суровый опекун разрешил ему постигать первоначальные знания грамоты. Алексей Семенович пронес благодарность ей через всю жизнь.

Впрочем, справедливости ради следует сказать, что не только добродушная, умевшая читать и писать просвирня манила юного Яковлева в низенький дом у церкви. По уверениям некоторых биографов, тут был и еще один, «более сильный магнит». Хорошенькая дочка просвирни. Нехитрая премудрость чтения часослова была ею уже осилена. И она с радостью делилась знаниями с красивым мальчиком. Алексей зачастил в их дом. Но это почему-то не понравилось Шапошникову. Тот иначе понимал евангельские заповеди. И, по всей видимости, поучив для острастки своего подопечного обычным для того времени способом — розгами, направил его для усовершенствования познаний в церковно-приходское училище.

И здесь Алексею Яковлеву предстояло разочаровать опекуна. Со всем пылом кинулся он на одоление крепостей первоначальных правил грамматики и арифметики. Однако очень скоро выявилась некоторая односторонность его увлечений: мальчику явно больше нравилось читать, чем считать. Эмоциональное начало преобладало в нем над рациональным. К увлечению фантастикой библейских преданий прибавилась влюбленность в стихотворные рифмы. Шапошников не дал закончить своему тринадцатилетнему шурину приходское училище. И после трехлетнего обучения отправил того осваивать галантерейное дело в свою лавку.

На всякий случай, как человек запасливый, он выхлопотал для Алексея аттестат, где было сказано, что тот учился грамматике, риторике, немецкому, французскому языкам, арифметике и рисованию, то есть всем тем предметам, которые преподавали старшеклассникам в двух из двенадцати существовавших в Петербурге «низших училищ». Сам же Яковлев, по свидетельству современников, впоследствии «сознавался, что всего этого ровно ничего не знает… Он просто знал читать и писать, а для тогдашнего купца-сидельца это было все, что нужно».

Галантерейная лавка. Галантерейное обхождение. Термин, которым не раз пользовались писатели-сатирики, изображая купеческую Русь. За ним, за этим термином стоял целый кодекс

гостинодворских правил и обычаев. Его и должен был усвоить Алексей Яковлев. Ему предстояло научиться уговорам, расхваливанию товаров, грубой лести, заглядыванию в глаза, хватанию покупателя за рукав, умению божиться, обвешивать, обмеривать, натягивать, присчитывать.

И еще одному предстояло выучиться Алексею Яковлеву: пить, чтобы не быть среди купеческой братии чужим. На именинах, крестинах, свадьбах, поминках, при сделках, по праздникам. И, разумеется, после бани, мытье в которой имело свой еженедельный ритуал.

Одним словом, он должен был пойти протоптанной гостинодворскими сидельцами дорожкой к званию купца третьей гильдии, на которое он имел право, согласно оставленному ему в наследство капиталу.

Нет никаких конкретных данных, как протекала жизнь Алексея Яковлева в доме Шапошникова. Известно лишь, что он стал сидельцем в его лавке. Впрочем, жизнь сидельцев была настолько типологически единообразной, что представить ее не составляет труда. Разбуженные утренними колоколами, вставали они в четыре часа утра. Наскоро позавтракав горячим сбитнем с хлебом, появлялись вместе с дворниками на улицах, ведущих к торговым центрам. Одетые в пестрядинные рубахи-косоворотки, перетянутые щеголеватыми шерстяными кушаками, на которых красовались роговой гребень, ключ от сундука и вышитый кошелек, с накинутыми на плечи кафтанами или армяками, в глянцевитых, смятых гармошкой сапогах, в поярковых шляпах с широкими полями и низкой тульей, перевязанной бархатной лентой, до нелепого похожие друг на друга, двигались они к Садовой — этой главной магистрали купеческого сословия. В пять часов принимали товар, выкладывали его на прилавок, начинали зазывать покупателей. Здесь же в лавках наскоро обедали. Вечером возвращались домой, где жили в общей «молодцовской» комнате. Поужинав «чем бог послал», сыграв в карты или побренчав на балалайке, часов в девять-десять укладывались спать, чтобы на следующий день начать все сначала.

По праздникам приглашались в парадное хозяйское «зало», где, по свидетельству Башуцкого, в главном углу, под иконою, пред коей теплилась лампада, стоял стол, с утра до поздней ночи накрытый скатертью. Родственники и гости трижды с поклонами осеняли себя крестом пред иконою, потом кланялись на все стороны. Когда входил старший в семействе — разговоры прекращались. Все вставали, шли ему навстречу, сажали в главный угол. «Речь вполне ему принадлежала». Он давал советы. Когда же молчал, «никто не хохотал и не говорил громко.

Необходимым следствием подобного поступка была бы дурная о человеке молва или приобретение названия неуча». Обеды кончали тостами, в коих призывали «благословение бога на отца-государя и Россию, потом пили здоровье старшего; при каждом тосте вставали, при многих дружески целовались…» И молились, молились, молились. Дома перед иконами. В церквах. По утрам. По вечерам. Усердно просили бога простить грехи. И… снова грешили, нарушая библейские заповеди каждодневным обманом.

Вероятно, на первых порах мало чем отличался по внешним признакам от торговой братии и Алексей Яковлев. Подобно другим сидельцам, подражал старшим в манерах, в разговоре, в одежде. Играл на балалайке, в шашки, в карточные «короли». Не отказывался от рюмки, подкрепляя выпитое излюбленной купцами ссылкой на слова, сказанные якобы еще самим Владимиром Мономахом (хотя вряд ли они знали, кто такой был этот самый Владимир Мономах): «Вино есть веселие для русских, не можем быть без него». И так же, как они, молился. Впрочем, не совсем так. Пожалуй, именно здесь и начинался тот водораздел между Яковлевым и большинством его купеческих собратий, который с годами будет все шире разрастаться.

В Алексее Яковлеве с ранних лет начала выявляться натура восприимчивая, тонко чувствующая. Обладая превосходным голосом и врожденным слухом, он пел на клиросе, самозабвенно погружаясь в торжественное звучание церковных хоров. Читая старославянские тексты библии, которая на протяжении всей жизни была его настольной книгой, он пытался осмыслить ее сказания, соотнося их с окружающей жизнью. Увлеченность церковными текстами вскоре привела его к запойному чтению вообще. Он выпрашивал книги повсюду: у покупателей, у знакомых купцов, у сидельцев. Легче всего было получить грошовые жития святых. Недорого стоили торжественные оды. Он постоянно декламировал их вслух. Заучивание чужих виршей скоро перешло в одержимость собственным стихотворством.

Для людей артистического склада необычайно важными оказываются впечатления от окружающей среды, которые они впитывают с особой страстностью. С особой страстностью впитывал их и Яковлев.

Санкт-Петербург был юн. Он не успел отсчитать первой сотни лет со дня своего рождения. Но он был зрел. Он избежал ошибок постепенности. Вбирая в себя мудрость предшествовавших веков, новая столица России черпала из опыта других городов мира уже достигнутое. Спокойная простота творений Трезини мирно уживалась с пышной причудливостью дворцов Растрелли. Изящная легкость церквей Ринальди подчеркивала

величественную мощь зданий Кваренги. Даже купеческий Гостиный двор, построенный Валлен-Деламотом в 1785 году на Невской перспективе, и тот с полным правом мог считать себя произведением искусства. В простоте его линий была своя гармония, в толщине стен — свой смысл. Он точно отвечал назначению. И органично вписывался в архитектурное окружение.

Молодой Яковлев каждодневно оказывался в одном из самых красивых мест Санкт-Петербурга: на набережной Невы у Летнего сада. Там, вблизи дворцовых прачечных заведений, около которых протекает Фонтанка с переброшенным через нее мостом (до сих пор носящим название Прачечного), по свидетельству приятеля Яковлева Григория Ивановича Жебелева, Шапошников снимал помещение для своей лавки.

ПРИОБЩЕНИЕ К СЦЕНЕ

С именем Григория Ивановича Жебелева будет связана вся дальнейшая биография Яковлева. Они познакомились, по всей видимости, во второй половине восьмидесятых годов (когда нашему герою было лет шестнадцать-семнадцать) и пронесли свою дружбу до дня смерти Алексея Семеновича. Жебелев умер девяностолетним стариком, на сорок лет пережив своего знаменитого друга. Но и в конце жизни память неизменно возвращала его к «любимому Алексею». Именно ему обязана история русского театра сведениями о юношеских годах Яковлева.

За пять лет до смерти на пяти листах почтовой бумаги мелким убористым почерком написал Григорий Иванович свои воспоминания. К сожалению, до нас они дошли только в пересказе газеты «Санкт-Петербургские ведомости», опубликовавшей очерк, посвященный Жебелеву, в 1857 году — через неделю после кончины Григория Ивановича. Оригинала его воспоминаний найти не удалось. Но и в газетном пересказе, обильно оснащенном цитатами, они представляют большой интерес.

Торговавший неподалеку от лавки Шапошникова, Григорий Жебелев еще до знакомства с Алексеем Яковлевым почувствовал к театру непреодолимую страсть. Побывав на представлении «Димитрия Самозванца» Сумарокова с актером Шушериным в главной роли, он, по собственному признанию, «совершенно обезумел». «Этим „Самозванцем“, — рассказывал он, — бредил я наяву и во сне… На первые же деньги купил трагедию, выучил ее всю наизусть и декламировал, стараясь подражать Шушерину… дома и на улице, так что прохожие стали принимать за сумасшедшего».

«С тех пор, — комментируют рассказ Жебелева „Санкт-Петербургские ведомости“, — страсть к театру не оставляла его, особенно после представления „Магомета“ Вольтера, и, не имея денег, чтобы покупать себе билеты в раек, часто молодой человек карабкался снаружи к окошкам, откуда была видна часть сцены, или в антрактах, пользуясь теснотой, втирался gratis[4] с входившей публикой».

Дружба Яковлева с Жебелевым не была случайной. «Охота к чтению, — продолжают свой пересказ „Санкт-Петербургские ведомости“, — сблизила будущих артистов. Они по целым дням разговаривали, читали вместе, так что Шапошников… возненавидел Жебелева, видя, что он постоянно вместе с его

шурином, и полагая, что Жебелев сбивает его с пути. В это время попался молодым людям какой-то журнал, где был переведен монолог из „Кориолана“ Шекспира, и вдохновленные в подражание, они, оба самоучки, пустились писать трагедии. Яковлев написал два действия, Жебелев пять. Судьею своих произведений они выбрали купца-соседа, страстно любившего стихи, Федора Ивановича Милова, но он, прочитав обе трагедии, не высказал своего мнения. Тогда они обратились к Шушерину, которого знал несколько Жебелев, потому что Зеленков[5] шил на него платье, считая правилом, что актеру следует шить в долг. Шушерин прочитал трагедии, но тоже не сказал об них ни слова. Между тем они все чаще и чаще виделись; когда запирались лавки, Яковлев заходил на квартиру к Жебелеву, и они вместе декламировали „Димитрия Самозванца“ и „Магомета“. Потом это их уже не удовлетворяло, они стали костюмироваться: Яковлев сделал Жебелеву из папки корону с пухом, бусами и фольгой и из одеяла устроил порфиру. Этот костюм служил и для Магомета и для Димитрия. Яковлев до сих пор ни разу не был в театре и все расспрашивал Жебелева о том, как играют актеры.

— Ну, когда один говорит на сцене, то другой, слушающий, изъявляет ли мимикой, что он понимает мысль говорящего, что он разделяет ощущения его, или просто стоит столбом?

— Разумеется, да, — отвечал Жебелев.

И Яковлев во время чтений его старался придавать своему лицу всевозможные выражения. В обеденное время, когда в лавке не было покупателей и Шапошников уходил к себе, — временная сцена переносилась в лавки, и в одно из этих представлений Жебелев, в пылу вдохновения, рассказывая, как он убил Зопира палочкой, которою он выколачивал пух из шляп, расшиб в кровь Яковлеву лицо под самым глазом; с этих пор представления прекратились. Сознав в себе крайнюю неспособность к торговле, Жебелев попытался вступить на сцену; для этого, оставя лавку, обратился к Шушерину…»

Большая и емкая по фактам цитата, вероятно, не нуждалась бы в комментарии, если бы не одно обстоятельство, на которое следует обратить внимание: знакомство Жебелева, а затем и Яковлева со знаменитым уже в те годы актером Яковом Емельяновичем Шушериным. Вскоре, в 1791 году, Жебелев уедет вместе с ним в Москву. На первых же порах, воспользовавшись кое-какими советами актера, он организовал домашнюю «труппу» из четырех человек. Кроме него самого в нее вошли его старший брат и двое приятелей: Милов и Яковлев. «Труппа» Жебелева принялась разыгрывать сцены из идущих на петербургской сцене и напечатанных трагедий.

Любопытно, что Яковлеву, несмотря на высокий рост, доставались женские роли. Объяснить это можно тем, что он был на несколько лет моложе своих партнеров. И вполне естественно, что братья Жебелевы поделили между собой в пьесе Сумарокова роли Самозванца, Георгия (обе их играл Григорий Иванович) и Шуйского (ее исполнял его старший брат). Яковлеву же пришлось изображать страдания печальной Ксении. Да и в «Магомете» он с таким жаром декламировал речи главной героини Пальмиры, что однажды во время репетиции в лавке Шапошникова вдребезги разбил остекленный прилавок, причем поранил себе руку и вдобавок получил потом соответствующую «мзду» от опекуна.

Все биографы свидетельствуют о непримиримо враждебном отношении Шапошникова к театральным пристрастиям своего подопечного. «По строгости опекуна, — сообщает один из первых жизнеописателей Яковлева, Павел Свиньин, — Яковлев являлся к товарищам своим только в праздники, когда хозяин его уезжал в гости. Зрители их были не только домашние, но и соседи…» Репетировали они, а иногда и представляли трагедии либо в доме Жебелева, либо в лавке Милова, находившейся на втором этаже дома, где снимал помещение для торговли и Шапошников.

Не имел возможности Яковлев открыто посещать и профессиональный театр. По словам Свиньина, «строгий опекун отнимал все средства к удовлетворению его желания». Но «однажды, по какому-то делу, зять его уехал за город на целые сутки. Яковлев летит к своему другу и вместе идут в театр — украдкою от знакомых! Яковлев в восхищении, в нетерпении! Несколько минут до поднятия занавеса кажутся ему веком!» Смотрят они какую-то второстепенную комедию с незамысловатым сюжетом. Но и она кажется Яковлеву волшебной.

Когда это могло произойти? Скорее всего на исходе восьмидесятых годов, перед отъездом Жебелева в Москву. В каком помещении смотрел Яковлев комедию? По-видимому, в деревянном Малом театре, откупленном казной у частного антрепренера Книппера, на Царицыном лугу (получившем потом название Марсова поля). Там были более дешевые билеты, чем в другом публичном — каменном Большом театре. Да и комедии шли преимущественно в театре на Царицыном лугу.

После отъезда Жебелева пристрастие Яковлева к сцене не исчезло. Никакие угрозы опекуна на него подействовать не смогли. Каждому, кто начинал увещевать его, он отвечал монологом из какой-то прочитанной трагедии:

Постой! Не ведаю, люблю иль ненавижу,—

Врага в тебе теперь иль сына вижу?..

Читал он монолог уже тогда, в ранней юности, по свидетельству очевидцев, с большим чувством. Но монолог этот, как и все другие, которые он тогда исполнял, принадлежал женщине…

О дальнейших событиях в жизни Яковлева Свиньин повествует так: «Не имея более товарища и друга… а потому чувствуя всю тягость своего состояния, потребовал от своего опекуна свободы. Твердость, с какою скромный юноша в первый раз предстал пред угрюмого опекуна своего, заставила согласиться на его желания и выдать ему наследие его, состоявшее из 1800 рублей.

— Куда ты денешься, куда пойдешь, что знаешь? — угрожая, с сердцем говорил ему зять его.

И он решительно, с врожденной ему горделивостью, праводушием и жаром отвечал, указывая на образ божьей матери:

— Вот моя надежда, моя заступница; на нее и на бога возлагаю свое упование: она меня не оставит».

На первых порах самостоятельной жизни божья матерь помогала ему плохо. Буквально вырвав у Шапошникова свой капитал, девятнадцатилетний Алексей Яковлев пошел к предсказанному опекуном банкротству куда быстрее, чем тот предполагал.

Для начала он снял так называемое окошко под № 67 в Зеркальной (идущей по Садовой) линии Гостиного двора. Таких окошек с прилавком в Гостином дворе было много. В них торговали мелочным товаром, и аренда их стоила значительно дешевле, чем наем помещений с входными дверьми и кладовыми, где обычно хозяйствовали более состоятельные купцы. Занялся он уже знакомым ему галантерейным делом. Съездил за товаром на ярмарки в прибалтийские города: Юрьев, Ревель и Нарву. Товар разложил в окошке с присущим ему артистизмом. На том и кончилась его забота о продаже. Ни зазывать покупателей, ни уговаривать их, ни даже предлагать товар Яковлев не стал. Сидя целые дни в «окошке», читал книги, сочинял стихи, декламировал вслух.

За этим занятием и приметил его один из директоров Ассигнационного банка, Николай Иванович Перепечин. Получивший университетское образование, преуспевающий чиновник был одержим неустанным стремлением находить одаренных людей. Открытие одного из талантов и сохранило фамилию его для потомков. Прожив пятьдесят лет и

дослужившись до чина тайного советника, Николай Иванович, как утверждает краткая справка «Русского биографического словаря», «заслужил память о себе тем, что обнаружил талант известного впоследствии трагика А. С. Яковлева, которому оказывал покровительство и содействовал определению его на сцену».

Каким образом состоялось их знакомство? На этот вопрос дает ответ Жебелев:

«Часто гуляя по Гостиному двору, Перепечин дивился на молодого купца, который вечно сидит, потупя нос; книги не было видно, она помещалась за прилавком; любопытство заставило его заглянуть: видит раскрытую книгу; „А, вот что…“ И заключил из сего, что молодой человек, верно, сам хозяин… Начал почаще поглядывать и видел Яковлева уже не читающего, а пишущего стихи, — а тот и не замечал этого. Но Перепечин, заинтересованный этим явлением, вступил с ним в разговор, познакомился, принимал ласково. Яковлев, вероятно, у него, перед ним, может быть, и гостями читал монологи или всю трагедию…»

Больше о их взаимоотношениях, уверяет Жебелев, он не слыхал от Яковлева «ни слова, ни полслова». Не упоминает Жебелев и о том, какую именно трагедию мог читать в доме Перепечина молодой Яковлев. Но тот сам пролил свет на это. В 1793 году, через два года после отъезда Жебелева в Москву, была издана пьеса «Отчаянный любовник» (трагическое происшествие) сочинения санкт-петербургского купца А… Я… Пьесе было предпослано посвящение:

> «Милостивому государю Николаю Ивановичу Перепечину, Государственного Ассигнационного банка господину директору и ордена святого Владимира кавалеру.
>
> Милостивый государь!
>
> Употребив несколько свободных часов на изображение противоборства двух сильных пружин человеческого сердца, любви и честолюбия, посвящаю Вам первый плод сего своего упражнения, не яко жертву достойную Вашего ко мне благорасположения, но во свидетельство токмо истинного моего к Вам высокопочитания и преданности, с коею навсегда пребуду, милостивый государь, Вашим покорнейшим слугою.
>
> *Алексей Яковлев».*

Уже то, что сюжет для своей пьесы Алексей Яковлев взял прямо из жизни, а не воспользовался набором надуманных схем, в изобилии бытующих в то время на русской сцене, делало ее в какой-то мере оригинальной. История, которую пытался драматургически воплотить молодой купец, была нашумевшей. О ней много говорили тогда в Петербурге. Гвардейский офицер горячо полюбил бедную девушку, но, не получив согласия своего отца на женитьбу, застрелился. Обо всем этом и рассказывало «трагическое происшествие», облеченное автором в взволнованные стихи:

Призраки мнимых благ: честь, слава и богатство!
Доколе удручать нас будет ваше рабство?
Доколе будем чтить обманчивую лесть
И не познаем, в чем есть истинная честь?
И что достоинство прямое составляет,
Которо собственным величием блистает?..
Рассудок здравый нам так мыслить возбраняет,
Не титло пышное, душа нас возвышает.

Состоявшая всего из нескольких явлений, пьеса казалась незавершенной. Она оставляла ощущение одаренности автора. В ней было много чувствительности и пыла. Но характеры едва намечены, сюжет не завершен. Что же касается стихов… то прав один из современников Яковлева, заметивший: «Конечно, эти стихи нехороши. Но они… по-тогдашнему могли возбудить всеобщее внимание и удивление. Особливо от поэта-самоучки». Поставлена пьеса на сцене не была. А в кружке Перепечина похвалы заслужила.

Интерес у Яковлева к торговле пропал начисто. По крутой купеческой лестнице он спускался все ниже и ниже. И Шапошников мог не без злорадства поглядывать на шурина, идущего к пропасти полного разорения. Расставшись с «окошком» в солидном Гостином дворе, Яковлев приобрел легковесную «овечку» — небольшой столик со шкафчиком, в который укладывал незатейливые товары: галантерейную мелочь и лубочные картинки. «Паслась» его «овечка» на торговой бирже всего несколько часов в день (что очень устраивало молодого поэта). Но концы с концами ему едва-едва удавалось сводить. От наследства уже почти ничего не осталось. Вот-вот должен был наступить крах.

Положение было бы безвыходным, если бы Перепечин не познакомил Яковлева со старейшим актером русской сцены Иваном Афанасьевичем Дмитревским. Тот сразу почувствовал в

молодом купце истинный актерский талант.

Алексей Яковлев обладал великолепными физическими данными. Был высок ростом, строен, превосходно сложен. Отличался повышенной возбудимостью, неистовым темпераментом, обостренным чувством ритма, природной пластичностью. То был необработанный, по выражению современных Яковлеву рецензентов, «алмаз огромной величины». Дмитревский без раздумья принялся за его огранку.

Как ни курьезно казалось это окружающим, но маститому Дмитревскому пришлось уговаривать бывшего гостинодворца заниматься с ним. Вкусив в кругу Перепечина немалую дозу яда первого поэтического признания, молодой купец не испытывал уже того страстного желания лицедействовать, которое обуревало его ранее. Человек решительный, настойчивый, даже упрямый, Алексей Яковлев сдался не сразу. И все же соблазн был слишком велик. Он начал брать уроки у Дмитревского.

«Дмитревский, — рассказывал Григорий Жебелев, — проходил с каждым роль и отдельные места. Больше контрастов требовал он. Он иногда слово за словом разбирал реплики с ним игравших. Показывал положения, переходы и даже отдельные позы и движения. Эффекты он придумывал самые интересные, неожиданные, но все не нарушало общего хода пьесы, а каждое лицо не проигрывало в своей характеристике. О декламации и говорить нечего. Здесь он плавал как рыба в воде и показывал такие пассажи, о которых годами не додумаешься… Он заставлял любить театр, интересоваться делом своим и работать над каждым пустяком… Все искали его советов, указаний, и он расточал их для драматургов и актеров, как расточает золото богач, не знающий предела своего богатства».

Опираясь на опыт французского и английского театров, актеров которых ему довелось повидать во время заграничных поездок в шестидесятых годах, Дмитревский тяготел к классицистскому театру времен Вольтера — с его изысканным рационализмом и регламентированным изяществом.

Какие требования предъявлялись актеру? Ответ на это дает опубликованный в 1790 году без подписи (очень близкий взглядам Дмитревского) трактат «Разные мнения о качествах комедианта и о первых предметах, которые вступающий в сие звание особенно наблюдать должен». Он был единственным в России того времени печатным пособием, освоить который могли будущие актеры. Основные положения его сводились к следующему:

«Из всех причин, побуждающих принять состояние комедианта, главнейшею и достохвальнейшею почесться может

любовь к славе; та непреодолимая над человеком власть, которая… подает твердость, нужную для преодоления всех трудностей, с сим состоянием соединенных… К толь благородному расположению потребно пылкое воображение, живость и нежность души; сердце, способное к принятию разных страстей: нельзя того заставить чувствовать других, чего кто сам не чувствует… Первая наука начинающего должна состоять в познании просодии (ударения слов). Не принимаясь еще ни за какую роль, он должен научиться правильно говорить. Для сего ему нужно читать творения лучших трагических и комических писателей… Научившись просодии, непременно должно с рачением обработать изменение голоса и выговора… Всякому актеру, а особливо вновь вступающему в сию должность, нужно как можно лучше обдумать о действии драматического творения; необходимо, чтобы он заранее изыскал объяснения, потребные к доставлению себе средств, дабы выполнить в точности порученную ему роль; и потому нужно для актера не только постоянное учение, но и величайшая понятность.

Расположение корпуса и телодвижение суть два предмета, довольно важные для театра… Множество телодвижений всегда может почесться пороком… Телодвижения можно назвать быстрым действием душевного чувствия; если они заранее вытвержены, сложены, настроены и приготовлены, то ослабляют силу действия. Редко случается на театре, чтоб должно было прикасаться к актрисе, брать у ней руку, сжимать ее в своих объятиях; когда же сие по необходимости бывает, то да соблюдается при том возможная осторожность и благопристойность, особенно в трагедии… Поющая либо надутая декламация несовместна с истинным искусством; однако в трагедии природная простота должна соответствовать важности содержания, всегда остерегаться должно, дабы не уронить оную низким разговором… Хотя и должно, сколько можно, ближе подходить к естественной простоте, но при том не надо забывать и того, чтоб не представить природу в неприятном и отвратительном виде… Вопль, происходящий от чрезмерной горести во всей своей силе, на театре отвратителен, подлинные терзания, отчаянием произведенные, видеть ужасно… Ни от чего пьесы не могут исправнее выходить, как от репетиций… Хотя сие скучно бывает для старых актеров, но вступающие в сие звание ничем не могут столько поправить себя и усовершенствовать. Искусство комедианта весьма трудно: в оном иначе прославиться не можно как непрерывным учением, долговременным старанием и величайшими усилиями».

Всеми этими качествами в совершенстве владел Иван

Афанасьевич Дмитревский. Всему этому он несомненно пытался научить Алексея Яковлева. На первых порах ученик послушно шел за своим учителем. Во время их занятий — в начале 1794 года — Дмитревский хвалил его безоговорочно. По воспоминаниям актеров, он устроил Яковлеву такую рекламу, что многие любители театра ожидали от дебюта молодого купца настоящего чуда.

И чудо действительно произошло.

Глава вторая
НА РУБЕЖЕ ВЕКОВ

ПЕРВЫЕ РОЛИ

Дебюты Алексея Семеновича Яковлева состоялись на петербургской сцене в июне 1794 года.

Слава к нему пришла сразу. Весь театральный Петербург заговорил о нем. Но прежде чем рассказать о его дебютах, следует бросить взгляд на то, что происходило за кулисами петербургского театра. А для этого стоит вернуться на три года назад, когда в дирекции петербургского театра произошли существенные изменения.

12 февраля 1791 года действительный статский советник, действительный камергер и кавалер князь Николай Борисович Юсупов получил подписанный императрицей рескрипт:

> «Князь Николай Борисович!
>
> Уволив нынешнюю дирекцию над театрами, управление оными поручаем Вам, повелевая принять в свое ведомство как людей при зрелищах и музыке употребляемых, так и все к нему принадлежащее. И поступать на основании последовавших от нас предписаний, покуда снабдим мы Вас дальнейшими наставлениями. Пребываем, впрочем, к Вам благосклонны.
>
> *Екатерина».*

Князь Юсупов славился пониманием искусства (недаром Екатерина II вверила ему эрмитажное собрание картин и скульптур, а также отдала под его власть императорскую шпалерную мастерскую, а затем и императорский фарфоровый завод). Известен он был и как знаток сцены. Крепостной театр его считался одним из лучших в России. Мнение его о спектаклях, как вспоминал один из очевидцев, «было законом для всех образованных людей». Когда он, сидя всегда в первом ряду кресел, удостаивал актеров не хлопанья (нет, он этого никогда не делал), а троекратного прикосновения пальцев правой руки к ладони левой, то успех их был уже предопределен.

Князь Юсупов в качество российского дипломата объездил несколько стран и видел не одну европейскую труппу. Ему довелось беседовать с самыми блестящими философами и литераторами своего времени. Однако отличила его Екатерина и повысила в чине не только за любовь к искусству. Ей нужен был человек энергичный, властный, сильный, даже безжалостный в

осуществлении тех предписаний, которыми она собиралась его снабдить. И она не ошиблась. Князь Юсупов оказался именно таким человеком.

Получил он театральное хозяйство от своих предшественников — Н. А. Соймонова и А. В. Храповицкого в весьма плачевном состоянии. 32 тысячи долгов, занятых бывшими директорами театра у частных лиц. Неразбериха в делах, отсутствие строгой отчетности. Недовольство, откровенный протест, чуть не бунт комедиантов, не получающих жалованья в обещанные сроки и вынужденных выпрашивать после спектакля у бухгалтера и казначея «красненькие» и «синенькие» (десять, пять рублей). Вольнодумство ведущих актеров, бурная поддержка их стоячим партером, эпиграммы на театральное начальство, невесть кем сочиненные и мгновенно распространяющиеся. Сатирические памфлеты в журналах, выпускаемых И. А. Крыловым и А. И. Клушиным совместно с первыми актерами русской сцены и ее инспекторами — отставным И. А. Дмитревским и действующим П. А. Плавильщиковым. Князю Юсупову было с чем разбираться. Юсупов навел порядок. Прежде всего он установил жестокий режим экономии.

В свое время, придя к театральной власти, Соймонов и Храповицкий обратились за помощью к императрице, довольно красноречиво рисуя представшую пред ними картину: «В таком состоянии никто не может содержать феатра… ибо люди, одним жалованьем живущие, не в силах перенести неплатежа пяти третей, когда теперь неимущим выдают из сбора с публики, при каждом спектакле, по 2 и 5 рублей на человека, и они ходят толпами к нынешнему директору». Екатерина II начертала на их донесении: «Я и теперь не понимаю, чего вы от меня хотите?.. Вы излишних людей отпустите и во всем сделайте укращение расхода, как у порядочных и усердных людей водится…»

Старым директорам за пять лет начальствования «укращение расходов» сделать не удалось. Новый сразу же принялся за избавление от «излишних людей». Причем, «излишними людьми» чаще всего считались те, которые чем-либо были недовольны и высказывали неудовольствие вслух. Метод избавления от них был прост: их не увольняли, а доводили придирками до такого состояния, что они предпочитали уволиться сами. Одним из первых оказался насмешливый Яков Емельянович Шушерин, уехавший в Москву 3 августа 1791 года. Вскоре та же судьба постигла и трагического русского актера, талантливого драматурга и теоретика театра Петра Алексеевича Плавильщикова. Несмотря на то что почти весь трагический репертуар Плавильщиков нес на своих плечах, князь Юсупов,

вначале найдя ему замену в лицо бесталанного актера Трофима Константинова, выписанного им из Тулы, не задумался затем отпустить Плавильщикова на все четыре стороны в октябре 1793 года. Та же судьба вот-вот должна была постигнуть лучшего комедийного актера Силу Николаевича Сандунова, вступившего в непримиримую борьбу с Юсуповым, и его жену, прославленную певицу Елизавету Семеновну Сандунову.

Русская труппа оказывалась обезглавленной.

Тут-то Николай Борисович Юсупов, человек несомненно расчетливый, умный, понимающий в театральном деле, и обратился к вышедшему на пенсию несколько лет назад Ивану Афанасьевичу Дмитревскому, издав соответствующий приказ: «В рассуждение неотлучного порядка и благоустройства, которые я при вверенной мне от ея императорского величества главной над зрелищами дирекции сохранить и учредить стараюсь, почел я нужным назначить известного званием и долговременною опытностью в театральном искусстве господина Дмитревского главным режиссером во всех театральных частях, кои ему впредь от меня приказаны будут, а ныне преимущественно определяю его: к главному надзиранию над всеми российскими зрелищами, к обучению всех тех, кои достаточно еще искусства в представлениях не имеют… к надзиранию и порядочному учреждению школы».

И предупредил всех своих подчиненных: «ежели он станет именем моим что объявлять, то оному верить».

Умудренный долгими годами жизни Дмитревский с горделивым спокойствием такие полномочия принял. За сорок лет пребывания вблизи царского трона он прекрасно понимал, что не только простой справедливости, но даже элементарной логики начальственных приказаний здесь ждать не приходится. В то же время, если представляется случай двигать вперед дело, которому отдал жизнь, такой случай упускать не следует. Как понимал и то, что двигать дело можно лишь при помощи тончайшей дипломатии.

«Он походил более на старого царедворца, чем на старого актера, — утверждал С. П. Жихарев, познакомившийся с ним в первом десятилетии XIX века. — Жаль, что голова у него беспрестанно трясется, но прожить семьдесят два года в беспрерывных трудах и опасениях за себя и других — не безделка, поневоле затрясешь головою!»

В 1794 году Дмитревскому исполнилось шестьдесят лет. Из них сорок пять было отдано театру. Давно уже ушел из жизни Федор Григорьевич Волков, с кем вместе прибыл он в Санкт-Петербург из родного Ярославля, чтобы войти в первую на Руси

профессиональную актерскую труппу. Покинул свет и неуемный Александр Петрович Сумароков, в пьесах которого он имел постоянный успех. Таких ветеранов сцены, как он, в живых осталось немного. Да и те были не у дел. Разве что Яков Данилович Шумский. Но и тот с каждым днем все более и более сдавал… Дмитревский же был еще моложав, полон энергии и сил.

«Я был учителем, наставником и инспектором российской труппы, — с полным правом скажет он, когда придет время делать выводы. — Я отдал на театр моих собственных трудов — драм, опер и комедий — числом больше сорока… Не было, да и нет ни единого актера или актрисы, который бы не пользовался, более или менее, моим учением и наставлениями… Не появлялась во время моего правления на театре никакая пьеса, в которой бы я советом или поправкой не участвовал…»

Всем этим и пришлось заниматься Дмитревскому, когда призвал его князь Юсупов в очередной раз спасать российский театр.

Положение русской труппы было тяжелым. Трофим Константинов, который должен был по приказу Юсупова заменить Плавильщикова, вызывал лишь негодование или насмешки публики. Играть «первых сюжетов» было некому. Трагедия, считавшаяся главным жанром, держалась на исполнении центральных ролей.

Тряхнув стариной, Дмитревский начал выступать в очередь с Константиновым в ролях первого любовника. Вначале это было принято (особенно старыми театралами) восторженно. Но сам-то он, утонченный ценитель прекрасного, не мог не понимать, что в старые мехи нельзя вливать молодое вино.

Он играл молодых любовников в старомодном костюме с брыжжами, в седом парике с косицей, перевязанной шелковой лентой. По-прежнему поражал зрителей отточенной пластикой, филигранной отделкой заранее рассчитанных интонаций. Изысканный аристократизм его движений мог быть своего рода уроком хорошего тона для светских молодых людей. Певучая декламация стареющего актера, с превосходно донесенным ритмом стихотворных строк, с умело подчеркнутой их музыкальностью, не имела себе равных. И все-таки сквозь жар расточаемых похвал на Дмитревского неожиданно дохнуло холодом. Тщеславие, толкнувшее актера в шестьдесят лет исполнять роли двадцатилетних, не было полностью удовлетворено.

Он не мог не чувствовать, что пришепетывание, всегда свойственное ему, теперь снисходительно принимается за старческий недостаток речи. Что голос, или, как тогда говорили,

орган, который никогда не был у него особенно силен, не искупается, как бывало прежде, многогранностью оттенков декламации. Дмитревского все чаще и чаще стали называть «эффектщиком» и упрекать за слабую грудь, за отсутствие темперамента. Ему не могли простить соперничества с уехавшим в Москву Плавильщиковым, бывшим моложе Ивана Афанасьевича на 26 лет. И даже пустили слух, что именно он, Дмитревский, был виновником того, что Плавильщикова убрали с петербургской сцены.

Он старался перехитрить годы. Но годы мстили ему. И, пожалуй, лишь в интимном театре императрицы — Эрмитаже он не чувствовал этих лет. Там все оставалось по-прежнему. Прежние вкусы. Прежние критерии. Шестидесятичетырехлетней императрице, недавно взявшей в фавориты двадцатичетырехлетнего Платона Зубова, даже импонировало, что роли первых любовников все еще играет Дмитревский.

Выступать в эрмитажных спектаклях считалось большой честью. Но кроме интимного театра Екатерины II, пристроенного к зданию Зимнего дворца и предназначенного для узкого круга придворных, в Петербурге диктовали свои законы и так называемые «городовые» — публичные театры: стоявший на Театральной площади, где теперь находится Консерватория, Большой или, как его еще называли, Каменный (нелепо громоздкий, с безвкусной отделкой, с плохой акустикой, с огромным пятиярусным зрительным залом) и уже упоминавшийся Малый. Неказистый с виду деревянный театр на Царицыном лугу был более удобен и демократичен по своему устройству. Вот как его описывал француз Пикар: «Театр построен в новом роде, совершенно еще неизвестном в здешнем крае. Сцена очень высока и обширна, а зала, предназначенная для зрителей, образует три четверти круга. Лож не имеется, но кроме партера со скамейками сделан трехъярусный балкон, возвышающийся один над другим и окружающий залу без всяких промежутков. Живопись очень красива, и вид весьма хорош, когда при входе видишь зрителей, сидящих, как в древности, амфитеатрально».

В нем-то (в отличие от Большого театра, где в девяностых годах, как правило, шли в основном балетные спектакли и пышные зрелища, сочиненные самой императрицей) чаще всего и выступала русская драматическая труппа. На суд его зрителей и вывел Дмитревский своего новоявленного ученика. Дебюты Алексея Яковлева состоялись там в начале лета 1794 года.

1 июня Яковлев вышел перед публикой в сумароковской «Семире», играя роль фанатично преданного своему народу

киевского князя Оскольда, борющегося с мудрым правителем Российского престола Олегом, завоевавшим его отчизну. Уже первая реплика Оскольда: «Настал нам день искать иль смерти, иль свободы. Умрем иль победим, о храбрые народы!» — определяла сущность его характера, целостного, бескомпромиссного. Все остальные исполненные героики его слова лишь усиливали эту лейттему. Проиграв сражение, Оскольд, по словам неизбежного в старой трагедии вестника, «свой меч вонзил в себя, живот возненавидя». И только тогда признавал победу Олега, убеждая его быть милостивым к пленным: «отдать свободу им и храбрый сей народ соединить с своим!»

Роль Оскольда была статична (хотя и требовала, как говорили тогда, «бешеного темперамента»). Более сложной оказалась в этом смысле следующая роль, в которой Яковлев выступил 15 июня, — новгородского князя Синава в трагедии Сумарокова «Синав и Трувор». Гордый и всесильный правитель Синав нарушал долг «справедливого монарха», полюбив возлюбленную своего младшего брата Трувора Ильмену. Синав ревновал, ненавидел, мучился, совершал неправедные поступки, пользуясь данной ему властью. И горько каялся в конце, поняв, что явился причиной смерти двух самых любимых им людей.

Роль Синава была одной из наиболее прославленных ролей Дмитревского. Ее исполнением восхищался в свое время Сумароков, редко баловавший актеров восторженными отзывами. «Что я зрел! Колико́ я смущался, когда в тебе Синав несчастный унывал!» — восклицал он в «Стихах Ивану Афанасьевичу Дмитревскому». «Ты страсти все свои во мне производил: ты вел меня из страха в упованье, из ярости в любовь и из любви в стенанье… Искусство с естеством, в тебе совокупленны, производили в нас движения сердец».

Своеобразная стихотворная рецензия Сумарокова являлась одновременно и фиксацией сценического рисунка сыгранной актером роли. Как и роль Оскольда, она была разработана Дмитревским до мельчайших деталей: интонации, мимика лица в течение многих лет оставались неизменными. Ходившие в то время по многу раз на один и тот же спектакль любители театра с нетерпением ожидали наиболее эффектных в исполнении Дмитревского мест.

Обе роли получены им были в наследство от Федора Григорьевича Волкова, игравшего чаще всего царей и героев (Дмитревский исполнял тогда — в пятидесятых годах — менее ценившиеся роли первых любовников). И теперь, спустя сорок лет, общие очертания ролей еще сохраняли силуэты, созданные

Волковым не без помощи Сумарокова. Но несомненно и другое. Побывав после смерти Волкова во Франции и Англии, проживший долгую сценическую жизнь, Дмитревский отшлифовал их, что-то переосмыслил и домыслил, согласно увиденным европейским классическим образцам. И подготавливая роли с Яковлевым, щедро делился накопленным и узаконенным им на русской сцене. «Пожираемый необыкновенной страстью к искусству своему, — восхищался один из современников маститого актера Н. Ильин, — Дмитревский… давал всякому настоящий тон его роли, показав свойства представляемого и все оттенки».

Разъясняя идею пьесы, расставляя акценты роли, показывая мизансцены, отрабатывая плавный, округлый жест, благородную простоту декламации с напевно-подчеркнутой ритмикой стиха, требуя скупости движений и богатства мимических оттенков, Дмитревский заставлял своего ученика следовать законам классицизма, отвечавшим особенностям драматургии Сумарокова.

Стойкий приверженец Расина, Сумароков строил свои трагедии, сохраняя верность трем единствам, рассчитанному рационализму драматургических построений, отвлеченному схематизму образов французского классицизма, откровенно декламаторской их статичности. Исследователи творчества Сумарокова не без основания называли его трагедии «драматическими поэмами». В них было много рассуждений героев и мало действия. Борьба разума и страстей, как правило, определяла их конфликт. Разум же в финале неизбежно побеждал страсти. А героями, как и полагалось в «правоверной» классицистской трагедии, оказывались монархи, правители и вельможи.

И все же в трагедиях Сумарокова (как и в интерпретации их Дмитревским) было что-то необычное, русское, не укладывающееся в прокрустово ложе строго классицистских представлений. Они несли в себе конкретный гражданский запал. При всей своей отвлеченной статике трагедии Сумарокова были злободневны, ибо в них всегда звучал урок не абстрактным, а живущим в одно время с драматургом царицам. Да и сюжеты Сумароков брал не из глубокой древности и не из античных мифов. Чаще всего он черпал их из отечественной истории, разумеется, подвыправленной, даже подвыдуманной, но все же русской.

Вероятно, все это и дало возможность Дмитревскому выпустить своего ученика на публику в «Семире» и «Синаве и Труворе» спустя много лет после их первого представления. А Яковлеву иметь в них блистательный успех. Хотя сами-то

трагедии в девяностых годах уже во многом устарели — и по способу мышления автора, и по своей эстетической сущности.

Как играл в них Яковлев? Кроме общих похвал «превосходно», «восхитительно» в отзывах современников мы не найдем никаких более точных описаний. Несомненно одно: на первых порах он послушно шел за Дмитревским, который хотел создать себе преемника по образу и подобию своему. Пройдя с Яковлевым роль классицистско-декламаторского толка (первая ступень образования актера) и дав ему сыграть роль невольного злодея, подчинившего разум страсти (вторая ступень образования), Дмитревский затем приобщил его к комедийному искусству.

29 июня 1794 года состоялся третий дебют Яковлева. Он предстал в облике Доранта из комедии французского драматурга Кампистрона «Ревнивый, из заблуждения выведенный», которая, по словам ее переводчика В. И. Лукина, «была в некоторых местах на здешние нравы выправлена». Роль Доранта требовала от актера умения размышлять вслух, раскрывать тончайшие оттенки переживаний, изображая человека образованного, принадлежащего к высшему обществу. Надо было произносить обыденный прозаический текст, не опускаясь до бытового правдоподобия. И в то же время не забывать, что играешь комедию, у которой есть свои, отличные от трагедии законы.

Яковлев и в этой роли вызвал немало рукоплесканий.

«При первом появлении на театре, — вспоминал самый первый, оставшийся безымянным его биограф в статье, напечатанной журналом „Северный наблюдатель“ сразу после смерти Яковлева, — он привел в восхищение зрителей. Высокий и статный рост, правильные и выразительные черты лица, голос полный и в возвышении яркий, выговор необыкновенно внятный и чистый и, наконец, чувствительность и жар, часто вырывающийся из пламенной души его, предвозвестили уже в нем артиста, долженствующего сделать честь нашему театру. Природа щедро одарила его всем, что необходимо великому актеру, и ему тогда недоставало только того, что приобретается чтением, хорошими советами, гимнастическими упражнениями, опытностью и временем..»

Руководить его чтением, давать исполненные опыта и мудрости советы, заниматься с ним пластикой продолжал Дмитревский.

После нашумевших дебютов Алексей Семенович Яковлев был принят в русскую труппу петербургского театра. 11 августа 1794 года князь Юсупов подписал следующее «определение дирекции над зрелищами и музыкой»:

«Санкт-петербургского купца Алексея Яковлева, как он желание имеет служить при театре и по предварительному испытанию актером быть может, в театральную дирекцию принять, с жалованьем из остающейся от 1-го числа сентября нынешнего 1794 года суммы, театральным служителям положенной, в год по триста по пятидесяти рублей, да на квартиру, дрова и вместо казенного экипажа сто рублей. В продолжение ж бытности его — Яковлева актером, доколе в службе сей дирекции существовать будет и от купечества к другим должностям не выберут, играть ему беспрекословно в трагедиях и комедиях первые и вторые роли… также прочие всякие роли, которые от дирекции приказаны ему будут. О чем сие определение объявить с подпискою».

Яковлеву объявили определение. И он написал на нем: «Сие определение читал и во исполнение подписуюсь. Санкт-петербургский купец Алексей Яковлев».

По-прежнему числясь в сословии купцов, обязанных платить подушные подати, он получил право называться придворным актером театра, главным судьей которого провозгласила себя Екатерина II.

Век «великой Екатерины» был пышен, велеречив и под прикрытием внедрения просвещения, заигрывания с французскими философами коварно лицемерен.

«Екатерина уничтожила пытку — а тайная канцелярия процветала под ее патриархальным правлением, — подводил итоги ее царствованию Пушкин, — Екатерина любила просвещение, а Новиков, распространивший первые лучи его, перешел из рук Шешковского в темницу, где и находился до самой ее смерти. Радищев был сослан в Сибирь; Княжнин умер под розгами — и Фонвизин, которого она боялась, не избегнул бы той же участи, если б не чрезвычайная его известность».

Воспевающим мудрость «просвещенной монархии» и в то же время безоговорочно послушным собственной власти хотела видеть Екатерина II театр. Таким и старался сделать его князь Юсупов.

Доведенный притеснениями начальства до полного отчаянья, Сила Николаевич Сандунов, уезжая с женой осенью 1794 года в Москву, назвал петербургский театр местом «сильных и злобствующих», где «сам командир угнетает открыто и не щадит на то способов». В это царство «сильных и злобствующих» вступал теперь Алексей Яковлев.

На первых порах он не почувствовал ни злобы, ни притеснения. Дмитревский продолжал способствовать продвижению своего ученика. Стараниями Ивана Афанасьевича довольно быстро было расчищено для него место первого любовника. 30 октября 1794 года неудачливому актеру из Тулы сообщили от имени Юсупова: «Трофиму Константинову объявить, что он по прошествии шести месяцев, т. е. считая от наступающего ноября 1 числа, от службы будет уволен». Яковлев занял его положение. Постепенно на протяжении следующего, 1795 года почти все главные роли русского репертуара отошли к нему. Что же касается самого Дмитревского…

«Успех Яковлева, — свидетельствует его биограф, — был так громаден, что умный и наблюдательный учитель сразу увидел себя вынужденным уступить свое место, как актер, новому возникающему дарованию… С этого времени он являлся только в своих лучших, коронных ролях, по преимуществу в амплуа благородных отцов и резонеров в комедии…»

Все это происходило лишь на публичных спектаклях. В Эрмитажном же театре «лукавый царедворец» Дмитревский, со своими благородными манерами, умным мастерством и славой «Нестора русской сцены», так органично вписывался в пышную изысканность интимного театра Екатерины II, что до самой смерти императрицы продолжал играть там главные роли в пьесах любого жанра.

И все же отношение Дмитревского к Яковлеву постепенно становилось несколько прохладнее. Ученик оказался с норовом. Это выяснилось довольно скоро. Именно к первому году пребывания на сцене Яковлева мемуаристы относят его слова: «Хорошо или дурно я играть буду, о том пусть решает публика; а уж обезьяною никогда не буду». Яковлев начал отстаивать свою индивидуальность. И Дмитревский вовремя отступил. «Умный и осторожный старик, — рассказывал Жихарев, — рассчитывая, что с расположением публики к молодому артисту шутить небезопасно… своенравного… юношу провозгласил под рукою лучшим и любимейшим учеником своим, присовокупив, однако ж, к тому, что он упрямец и большой неслух».

Все глубже и глубже пускал корни Яковлев в господствующий репертуар, входя в давно слаженные спектакли вместе с другой ученицей Дмитревского Александрой Каратыгиной, только что выпущенной из театральной школы, успевшей сыграть главную роль Прекрасы в пышной зрелищной трагедии Екатерины II «Начальное управление Олега» и зачисленной в штат театральной дирекции почти одновременно с ним.

Новых постановок в последние годы царствования Екатерины II, годы откровенной, незамаскированной реакции, было немного. Молодые актеры вводились, как правило, в прославленные старые спектакли, воплощавшие переделки французской просветительской драматургии и произведения русских классицистов.

В 1795 году Яковлев сыграл главную роль в «Магомете» Вольтера, Юпитера в «Амфитрионе» Мольера, Витозора в трагедии Княжнина «Владисан», Безрассудного в комедии Ефимьева «Преступник от игры», Димитрия Самозванца в одноименной трагедии Сумарокова и несколько других, менее значительных.

Самой яркой, даже программной оказалась для Яковлева роль Магомета, которую он играл потом с перерывами около полутора десятка лет.

Единственное более или менее подробное описание ее было сделано молодым театралом Степаном Жихаревым в пору страстного увлечения им Яковлевым много позже — в 1807 году. К тому времени исполнение актера приобрело свою завершенность. Но первоначальные контуры роли появились значительно раньше. Трактовка ее была определена, по всей видимости, Дмитревским еще в восьмидесятых годах XVIII столетия. И стихийно переосмыслена Яковлевым уже при первом приобщении его к трагедии Вольтера. Именно в ней резко проявилось индивидуальное нутро молодого актера, отнюдь не соответствующее представлениям Дмитревского об идеальных качествах лицедея.

С роли Магомета началось восхождение Яковлева как актера самобытного, ни на кого не похожего. Но с ее исполнения наметился и его разлад с теми, кто являлся в театре той поры законодателем.

Для Яковлева была характерна свобода движений, которую не терпел классицистский театр. Он позволял себе резкие, угловатые жесты, нарушавшие плавную гармонию узаконенных классицистами сценических движений и воспринимаемые ими как проявление «дурного тона» поведения на театральных подмостках. Весь отдаваясь необузданным порывам одержимых неистовыми страстями героев, так же необузданно он воплощал эти страсти на сцене.

Много позже раскованность сценических движений, интуитивно пришедшую к нему на первых порах, он попытается осмыслить и теоретически защитить в печатной полемике с упрекавшими его рецензентами. Вначале же ему приходилось безропотно выслушивать нравоучения знатных ценителей театра,

которые сводились к одним и тем же упрекам, сформулированным в несколько более позднее время журналом «Северный вестник»:

> «Для чего не послушать советов чужих, когда они обещают нам приращение к славе нашей? Все, например, говорят, что г. Яковлев много имеет талантов; но все также говорят, что ему нужно бы выйти из круга, в котором он остановился; все говорят, что он иногда не кстати вскрикивает, часто делает судорожные движения, чего в хороших актерах заметить не можно. И в трагедии „Магомет“, в которой игра его заслуживает великую похвалу, сии недостатки часто были им повторяемы. Чтоб выразить сильные порывы страстей, не нужно беспрестанно бросать рукою, делать ею самые острые треугольники и притом с чрезвычайной скоростью, которые в телодвижениях слишком безобразны…»

«Круг, в котором он остановился», в девяностые годы еще только начинал вырисовываться. Многое прощалось актеру за счет неопытности в надежде, что, поучившись у маститых, он достигнет большего совершенства. Но и тогда уже начинало становиться ясным, что Яковлев далеко не во всем соответствует понятию о «прекрасном» Дмитревского и других ревнителей классицизма, с его мягкой пластичностью и заранее запланированной эффектной «простотой».

Правда, Жихарев утверждал, что Яковлев «с первой сцены и до последней… был совершенным Магометом, то есть каким создал его Вольтер». Но тут же и оговаривался: «ибо другого настоящего Магомета я представить себе не умею». Представления же Жихарева не всегда совпадали с восприятием искусства ревнителями классицизма. Жихарев, судя по его дневнику 1807 года, часто впитывал в себя сценические явления скорее эмоционально, чем рационально. Яковлев захватывал его куда больше, чем Дмитревский. Правда, в ролях действенных, далеких от декламаторской статики.

Жихарев восхищался величавостью и благородством «во всех телодвижениях» Яковлева — Магомета: «Что за грозный и повелительный взгляд, какая самоуверенность и решительность в его речи! Словом, он был превосходен, так превосходен, что едва ли найдется… на какой-нибудь сцене актер, который мог бы сравниться с ним в этой великолепной роли. Что за орган! Боже мой, и как он владеет им!»

«Властолюбивый и повелительный лжепророк» Магомет — Яковлев, по его словам, овладевал вниманием зрителя тем, что

самые эффектные монологи произносил просто, со скрытой угрозой. Не криком, не сверкающими злобой взглядами воздействовал он на окружающих. Спокойные, хотя и «энергетически-повелительные» ноты скрытого недовольства сменялись таким же внешне сдержанным негодованием, уступавшим, в свою очередь, место полной достоинства доверительности.

Озираясь кругом, почти шепотом признавался Магомет — Яковлев своему врагу Зопиру, которого он хотел привлечь на свою сторону:

— Знай, я честолюбив…

И тут же с «величайшей убедительностью» добавлял:

— Но таковы все люди.

К сожалению, из-за утраты нескольких страниц дневника Жихарев не сумел воссоздать в своих воспоминаниях описание игры Яковлева в дальнейших сценах «Магомета». Но он привел отзыв знаменитого французского актера Лароша, игравшего в Петербурге в начале XIX века:

— Ваш Яковлев — отличный Магомет, и я удивляюсь, каким образом этот человек, ничего не видевший и ничему не учившийся, сумел так хорошо исполнить столь сильно задуманную роль.

И Лароша, и Жихарева не смущало резкое изменение драматургического рисунка роли Яковлевым, приводившее к судорожным вскрикиваниям, нервным, далеким от красивой пластичности жестам, за которые рецензенты упрекали актера. Оно проявлялось там, где на смену властительному фанатику приходил порывистый, ревнивый любовник, терпящий неудачу в несчастной страсти к воспитанной им Пальмире, любящей другого — Сеида, которого Магомет посылал на преступление и смерть.

Исполнение Яковлевым роли Магомета в этих сценах было далеко от «благоразумия, изящества, благородства и благоприличия», к которым призывал сам Вольтер. В нем не было «никакой соразмерности, никакой обходительности», то есть всего того, что хотел видеть на сцене великий французский просветитель. Магомет Яковлева был не только олицетворением зла, которое несет в себе любой фанатизм, но и живым воплощением противоречий этого зла. Его Магомет любил и страдал. И в минуты ревности терял присущую правителю гордую непреклонность и величавость жестов. Любовь не очищала его. Но приоткрывала, что в объявившем себя полубогом злодее бьется человеческое, исполненное тщеславия и страсти сердце.

Все это нарушало заданный Вольтером (а также довольно

точно для своего времени переведшим трагедию Павлом Потемкиным) ритм исполнения. И вносило дисгармонию в актерское решение, которую не терпел классицистский театр. Но это же и брало в плен зрителей, обещая неведомые ранее ощущения.

Между тем Дмитревский передал Яковлеву роль еще одного героя-злодея из своего коронного репертуара — Димитрия Самозванца. О том, как играл Яковлев роль сумароковского Самозванца, который, по признанию самого героя, «злодейством разъярен, наполнен варварством и кровью обагрен», не осталось никаких свидетельств. Но в том, что играл он ее как «неслух», сомневаться не приходится.

У много лет исполнявшего эту роль Дмитревского здесь был рассчитан каждый жест, каждое движение, любое повышение и понижение голоса. Зрители заранее предвкушали, как, «закутавшись в царскую мантию и облокотись на кресла», начнет он монолог Самозванца, искусно подчеркивая «темные мысли» герои. Как эффектно, «сэкономив силы» в предыдущих действиях, вскочит с тех же кресел в первой сцене последнего акта, воскликнув при звуке колоколов: «В набат биют; сию биенью что причина?» С какой разумной простотой распределит интонационные изменения негромкого голоса.

Всем этим никогда не будет обладать Яковлев. И самое главное, не станет стремиться этим овладеть уже с начала своей актерской деятельности. Ему не нужно было распределять силы. Темперамента хватило бы ему не на одну роль. Не к чему было «экономить» сильный голос. Он не терпел заранее придуманных эффектов. Не чувствовал тяготения к ролям рационально-аналитического склада. Был силен в раскрытии огромных, но всегда понятных людям страстей. Именно их акцентировал в каждой сыгранной роли. Его Самозванец являлся не абстрактным олицетворением тирании. Подобно Магомету, он был человеком, страстно любившим и не менее страстно ревнующим. Но то была любовь и ревность тирана, несущего гибель окружающим и себе самому.

Входя в давно поставленные, много раз игранные спектакли, Яковлев был вынужден следовать за Дмитревским во всем, что касалось внешнего рисунка роли: принимать готовые мизансцены, стараться придерживаться тщательно разработанной системы интонаций, надевать нелепые, с точки зрения исторической правды, костюмы.

Так, в роли Магомета ему пришлось долгие годы играть в безвкусно стилизованном турецком костюме, что позже вызовет негодование такого знатока старины, каким был Н. И. Гнедич. А в

роли Самозванца, продолжая идущую от Дмитревского традицию, надевать «шапку с горностаевым околышем, с висящей алой бархоткой, с тульей и с большой бусовой кистью, и золотое глазетовое полукафтанье, с загнутыми полями, на маленьких бочках или фижмах».

Но с узаконенным Дмитревским внешним рисунком ролей все сильнее вступало в конфликт его собственное актерское нутро.

С наибольшей силой оно дало себя знать в ставшей потом самой прославленной роли Яковлева — роли дикого, но пламенного Ярба в знаменитой, написанной на известный античный мифологический сюжет трагедии Княжнина «Дидона», которая будто специально была создана для Яковлева. Не случайно слова «дикий, но пламенный» употребит потом Пушкин уже по отношению к нему самому.

Роль Ярба была сыграна Яковлевым на первом его бенефисе 27 мая 1796 года. Полученный через год и девять месяцев после поступления на сцену, бенефис красноречиво свидетельствовал о том, какое высокое место занял молодой актер. Бенефисы в то время получали лишь избранные, самые маститые, прослужившие в театре не один десяток лет.

Пройдет полвека, и известный писатель Сергей Тимофеевич Аксаков с дистанции своего времени назовет роль Ярба «нелепейшей». «Цельное исполнение ее, — скажет он, — невозможно. Ярб должен буквально беситься все четыре акта, на что, конечно, не достанет никакого огня и чего никакие силы человеческие вынесть не могут…» И приведет в качестве примера своего любимого актера — Якова Емельяновича Шушерина, сказав, что тот, «для избежания однообразия, некоторые места играл слабее, чем должно было, если следовать в точности ходу пьесы и характеру Ярба». «Так поступал Шушерин всегда, — утверждает Аксаков, — так поступали и другие, и так поступал Дмитревский в молодости. О цельности характера, о драматической истине представляемого лица тут не могло быть и помину».

Между тем воспоминания об игре Яковлева в роли Ярба говорят об обратном. Все они свидетельствуют именно о цельности характера и о «драматической истине представляемого лица». Роль Ярба полностью соответствовала психофизическим данным Яковлева, чего нельзя было сказать о его предшественниках: Иване Афанасьевиче Дмитревском, Якове Емельяновиче Шушерине, даже Петре Алексеевиче Плавильщикове (хотя он и обладал более мощным, чем у них, голосом и могучим темпераментом).

Яковлев шел от разработки роли Ярба Дмитревским. Как и Дмитревский, он, изображая чернокожего Ярба, не делал темным свое лицо. Не «африканские страсти», не южный темперамент определяли характер его героя, а ярость бессилия любви, охватившей человека сильного и тщеславного. Он весь был под игом дурманящей рассудок страсти. И эта безрассудная страсть, противопоставленная рассудочной любви счастливого соперника Ярба Энея, влекла к гибели Дидону — ту, ради которой Ярб мог бы пойти на любую гибель. Но если Дмитревский методично, сцена за сценой, раскрывая зло, которое несла за собой лишенная разума любовь, приводил зрителя к осуждению ее, то Яковлев заставлял сочувствовать своему герою, противопоставившему себя богам.

Его Ярб не был «рыкающим львом», возбуждавшим страх, и только страх, как это делал в своей слепой ярости могучий Ярб Плавильщикова. Не отличался он и «зверской страстью», высокомерием, «презирающим все ужасы», готовым попрать «власть бессмертных» во имя собственной власти, как готов был это сделать Ярб Шушерина. К спору с богами Ярба — Яковлева приводило не властолюбие, не ненависть, а все та же неистовая ревность. Безраздельно отдавшись ее господству, он мучился, терзался, понимал свою обреченность и восставал против волн богов. В интерпретации Яковлева Ярб был прежде всего мятежником, а не могущественным властелином, стремившимся установить свои, противные разуму варварские законы.

Необыкновенно красивый внешне, глубоко чувствующий, его Ярб был личностью яркой, оттеснившей в спектакле не только покорного богам Энея, безропотно бросавшего по их приказу возлюбленную, но и обрекшую себя на смерть Дидону. Из второстепенного в трагедии Княжнина лица (где, в отличие от французской и итальянской интерпретации античного мифа, на первый план вышел не Ярб, а Дидона и Эней, с их типичными для русского классицизма борением любви и рассудка), Ярб Яковлева становился главным. Сколько добра мог бы сделать его Ярб, ответь Дидона на его чувство! Но она отвергла его, предпочтя Энея. И он мстил всему миру за попранную любовь. Так в классицистскую тему безрассудного злодейства проникали романтические попытки осмыслить истоки зла, таящиеся в непонятости окружающими неординарной личности.

По воспоминаниям Жихарева, Яковлев уже с первого выхода Ярба на сцену интонационно и пластически окрашивал роль разными оттенками. В отличие от Плавильщикова, он не вбегал в «величайшем раздражении на сцену», не закрывал в отчаянье лицо руками, дико и с «неистовым воплем» восклицая:

Плачу;
Но знай, что слез напрасно я не трачу,
И слезы наградят сии — злодея кровь!

«Яковлев играл иначе, — утверждал Жихарев, — он входил тихо, с мрачным видом, впереди своего наперсника, останавливался и, озираясь вокруг с осанкою нумидийского льва, глухим, но несколько дрожащим от волнения голосом произносил:

Се! зрю противный дом, несносные чертоги,
Где все, что мило мне — немилосердны боги…

с горьким презрением:

Троянску страннику…

с чувством величайшей горести и негодования:

с престолом отдают!

Здесь только подходил к нему наперсник с вопросом: „Ты плачешь, государь?“ и проч. Схватывая руку Гиаса, он прерывающимся от слез голосом произносил:

Плачу;

с твердостью и грозно:

Но знай, что слез своих напрасно я не трачу:
За них — Енеева ручьем польется кровь!

Последний стих Яковлев переделал сам, и он вышел лучше и удобнее для произношения. Так поступал он и с прочими своими ролями… Он был бессознательно пластичен. Того же, как он произносил стихи:

Любовь? нет, тартар весь я в сердце ощущаю,
Отчаиваюсь, злюсь, грожу, стыжусь, стонаю…

я даже объяснить не умею: это был какой-то вулкан, извергающий пламень. Быстрое произношение последнего стиха, с постепенным возвышением голоса, и, наконец, излетающий при последнем слове „стонаю“ из сердца вопль — все это заключало в себе что-то поразительное, неслыханное и невиданное…»

На протяжении всей роли Ярба, где, по выражению Дмитревского, Яковлеву было где «поразгуляться», он неоднократно прибегал к «глухому полуголосу», к «поражающей пантомиме», «хотя без малейшего неистовства», и только в нескольких случаях дозволял себе разразиться «воплем какого-то необъяснимо радостного исступления, производившим в зрителях невольное содрогание». Выразительность лица, звучность и увлекательность голоса и даже, «если хотите, сама естественность» исполнения Яковлева — позволили Жихареву отнести роль Ярба к лучшим творениям актера.

Жихарев видел своего кумира в роли Ярба много лет спустя после первого бенефиса Яковлева. Время отточило, отшлифовало первоначально найденное, отбросило заимствованное, сделало самостоятельней игру актера. Но путь к освоению роли наметился уже тогда — в памятном для Алексея Семеновича 1796 году. Бенефис упрочил славу молодого Яковлева. Вскоре после этого он сыграл еще одну ставшую для него знаменательной роль. 29 июня того же года петербургские зрители впервые увидели пьесу немецкого драматурга Августа Коцебу «Сын любви». В ней Яковлев явился в облике простого солдата Фрица.

Коцебу. Сколько в его адрес было сказано потом насмешливо-уничижительных слов. И сколько слез пролито на его ловко скроенных, наспех написанных, но отмеченных несомненной одаренностью автора драмах. И в скольких из них нашли свои главные роли актеры, привнесшие в них собственные раздумья о людях и человеческих судьбах.

Около полувека драматургия Коцебу будоражила театральные умы России. И сошла со сцены не менее триумфально, чем взошла на нее в скромном, но эффектном обличии «Сына любви». Завещав похоронить себя в костюме барона Мейнау — главного героя драмы Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние», великий Павел Мочалов в середине следующего, девятнадцатого века как бы предрек и ей вместе с собой уйти в небытие.

Надо отдать должное Коцебу: он умел строить интригу, выискивать бьющие по чувствительным сердцам ситуации, намечать характеры, приспосабливать к сцене взятую из жизни разговорную речь.

Откровенный честолюбец, бесстыдный приспособленец,

добивающийся любыми средствами успеха, он был беспринципен и даже, как сказали бы теперь, беззастенчиво спекулятивен. Он не явился провозвестником или хотя бы приверженцем прогрессивных идей просветительской сентименталистской драмы. Но в целях собственного утверждения не раз пользовался ими, облекая их в сценически яркие, доходчивые формы. Образы несчастных, вольнолюбивых, разочарованных жизнью его героев порою обретали сценическую правду, вызывая сочувствие зрительного зала. Спекулятивная слащавость, которая, как правило, наличествовала в пьесах Коцебу, уходила на задний план, согретая подлинным, живым чувством исполнителей. Но для этого нужны были поистине большие актеры. Таким актером уже в те годы, о которых идет речь, был Яковлев.

Ролью Фрица начинался для Яковлева новый этап. Не случайно через несколько лет, когда ему будет дано право самому диктовать требования, дважды возьмет он «Сына любви» для бенефиса. Не случайно повезет его на единственные свои гастроли в Москву через двенадцать лет после первой постановки на петербургской сцене. «Яковлев попал тут собственным художественным инстинктом в свою колею… — скажет в середине XIX века Рафаил Зотов. — В немецких пьесах он впервые понял сам силу своего таланта, то есть, когда увидел возможность играть естественно и передавать зрителям глубокие чувства души, не становясь на ходули декламации».

В роли Фрица Яковлеву не нужно было натягивать на себя «благородную» личину, сковывающую свободу движений и мимику лица. Фриц был незаконнорожденный сын барона Нейгофа, продавший себя в солдаты. В драме, а не в трагедии главному герою было позволено оставаться естественным человеком. Причем человеком сильной воли, сумевшим защитить честь своей несчастной матери-крестьянки. Таким его и играл Яковлев.

Трактовки роли им и Шушериным, исполнявшим роль Фрица в Москве, значительно отличались друг от друга. Шушерин взывал к сердцам зрителей, как бы прося пожалеть простого, но благородного солдата, в жилах которого течет кровь баронов Нейгофов. Подчеркнуто чувствительная окраска роли смягчила намеченный в драме конфликт знатного отца и его побочного сына, требующего, чтобы тот женился на когда-то соблазненной им плебейке, умирающей от нищеты и голода.

Яковлев обострял этот конфликт. Его Фриц был духовно богаче, ярче, щедрее своего благородного отца. Шушерин обвинял Яковлева в том, что «вместо простого солдата» тот «скорчил героя», «забасил, задекламировал». Фриц Яковлева и был героем,

не нуждающимся в снисхождении зрителей. Он не молил, а требовал. Даже милости он не умел просить. Поэтому так естествен был мгновенный переход от мучительно страстной просьбы, обращенной им к барону Нейгофу и его спутникам: «Бога ради, государи мои, дайте мне один гульден, спасите жизнь двух человек…», к угрозе: «Кошелек или жизнь!» А затем — к исполненному ненависти взгляду, брошенному на барона Нейгофа: «Да будет проклят мой отец за то, что он мне жизнь дал!»

Фриц, как и другие герои Яковлева, был мужественно красив, смел и дерзок. Соединив в конце концов отца с матерью и получив баронский титул, он не умилялся, не приходил ко всепрощению.

Драматическую роль Яковлев поднял до трагического звучания. В сентименталистскую драму внес первые романтические побеги. И если Ярб в исполнении Яковлева предвещал его будущего Отелло, то Фриц был первым, пусть еле намеченным штрихом его тоже будущего Карла Моора.

Классицизм, сентиментализм, романтизм на русской сцене. Они не занимали здесь локальных пространств, последовательно сменяя друг друга. Утвердив себя на Западе в виде самостоятельных направлений в разное время, они прорывались на русскую сцену в конце XVIII века, чутко откликавшуюся на европейские театральные перемены, в виде причудливого переплетения. Актеры подхватывали их тенденции чаще всего интуитивно, опираясь на переводную, русифицированную драматургию. И воплощая ее образы, отдавали порою дань разным стилям одновременно. Особенно такие, не вмещавшиеся в рамки застывших канонов актеры, каким был Яковлев. Он не примеривался к ролям, а уже примерял их на себя. И если они оказывались ему «впору», то начинали в его исполнении жить куда более сложной жизнью, чем позволяла на первый взгляд их драматургическая основа. Так случилось с ролью развратного Кларанда в драме Бомарше «Евгения», которую Яковлев впервые сыграл 5 октября 1796 года. Так случилось и с ролью Фрица в «Сыне любви».

Разыгранный вначале в Москве превосходными актерами — Померанцевым, Шушериным, Плавильщиковым, Калиграфовой, «Сын любви» добирался до петербургской сцены почти полтора года. Но живущий в это время в России предприимчивый Коцебу мог именно теперь праздновать победу. Его пьесу не только несколько раз под гром рукоплесканий повторяют в Малом театре на Царицыном лугу (где по-прежнему идут в основном русские драматические спектакли), но и допускают на сцену вельможного

Таврического дворца. Вместе со своими приближенными там ее смотрит Екатерина II, до сих пор неодобрительно отзывавшаяся о Коцебу, который не раз предлагал ей сомнительные услуги в интимных делах. После представления императрица выражает актерам свое удовольствие. И особое благоволение изъявляет исполнителю главной роли — Алексею Яковлеву.

Кроме этого, разумеется, немаловажного события в жизни молодого актера почти ничего не известно о ней в 1796 году. Из архивных бумаг можно узнать, что он живет рядом с недавно поженившейся актерской четой Александрой и Андреем Каратыгиными в здании, подведомственном театральной дирекции, снимавшей у некоего Зейдлера дом в Литейной части под номером 17. Яковлев занимает в нем двухкомнатную квартиру вместе с актером Иваном Сторожевым. В тот же дом переезжает и Дмитревский с многочисленным семейством. Там же функционируют «пробное зало» и «живописное зало» (так называли в то время репетиционную комнату и декорационную мастерскую).

Дом Зейдлера был неудобным, но театральная дирекция, нанимая его с 16 апреля 1784 года, все еще не могла с ним расстаться. Правда, было в нем одно преимущество: близость к Малому театру. Но Малый театр требовал ремонта. И спектакли в нем перестали давать. Сыграв там в сентябре 1796 года «Сына любви» и «Евгению», Яковлев навсегда распростился с его уютным, демократичным, непохожим на придворные театральные помещения залом. Впрочем, слово «распростился» здесь употреблено недостаточно точно. Яковлев, как и другие актеры, понятия не имел, что никогда больше не взойдет на его сцену. Как не могли предполагать они, что их жизнь, как и жизнь всех русских людей, уже вплотную подошла к резкому повороту.

В октябре 1796 года екатерининский двор продолжал бывать на больших и малых приемах, устраивал маскарады, веселился на балах, наслаждался пением, танцами и декламаторским искусством актеров. И все с большим и большим подобострастием рукоплескал молодящейся императрице (пьесы которой особенно часто и с особой пышностью шли в том году), упорно не замечая нездорового цвета ее лица. Вдыхая фимиам похвал порожденным ею драматическим детищам, Екатерина II предвкушала удовольствие присутствовать на представлении 5 ноября 1796 года своей комедии «Недоразумение», главную роль в которой должен был играть Иван Афанасьевич Дмитревский. Посмотреть спектакль ей было не суждено.

5 ноября с ней случился удар. Театральное представление в Эрмитаже отменили.

Век Екатерины II пришел к концу.

МУЗЫ ПОД ПРИСМОТРОМ УНТЕРОВ

Началось восхождение Павла Петровича на русский трон. Все глаза устремились на тщедушную фигурку человека, сбросившего с себя траурные одежды и накинувшего порфиру царя. Павла восхваляли. Павла боялись. На Павла надеялись. Все это переживали и актеры императорского театра. Все это с полной искренностью отразил и Алексей Семенович Яковлев в написанных им и посвященных новому императору одах.

С 5 ноября был объявлен траур. Ни о каких выступлениях на сцене не могло быть и речи. Актеры были предоставлены самим себе. Из кабинета его величества князю Юсупову выдали в декабре 1796 года на содержание театра сразу 174 000 рублей и было приказано ежемесячно добавлять еще по 500 рублей до окончания траура. Но при распределении этих денег на ремонт обветшавших зданий, оплату квартир, жалованье актерам четырех трупп: французской, итальянской, русской — музыкальной и драматической, на долю последней доставалось немного. Иностранные актеры получали втрое, а то и вчетверо больше русских, и их нужды удовлетворяли в первую очередь.

Спектакли возобновились лишь после коронации Павла, осенью 1797 года на дворцовой сцене в его любимой Гатчине. Постановкой драмы Коцебу «Ненависть к людям и раскаяние» 7 сентября там открылся первый послетраурный театральный сезон. Пьеса эта отвечала вкусам нового императора, в котором сентиментальная чувствительность и истеричные всплески желания быть справедливым уживались с постоянной подозрительностью, с не знающей предела жестокостью и неожиданным порой раскаянием.

Павел I сидел в первом ряду, у самого оркестра, и мог видеть малейшие изменения лиц игравших актеров. Он внимательно следил за мимикой актеров, за их движениями, и первый начинал рукоплескать, подавая знак ко всеобщему одобрению. Окружавшая императора свита смотрела больше на него, чем на актеров. Ибо придворные зрители, посмевшие «плескать руками, когда его величеству одобрения своего объявить было неугодно», а также воздержавшиеся «от плескания, когда его величество своим примером показывал желание одобрить игру актеров», строго наказывались и не допускались более на придворные представления.

«Ненависть к людям и раскаяние» Павел I смотрел несколько раз. На одном из представлений он выразил особое удовольствие Каратыгиной (она играла роль преступившей законы добродетели

Эйлалии) и Яковлеву (он выступал в роли обманутого ею мужа барона Мейнау).

Через десять лет «Ненависть к людям и раскаяние» увидит Жихарев и зафиксирует то, как Яковлев играл барона Мейнау. Увы! Более ранних описаний не существует и этой одной из самых знаменитых ролей в репертуаре актера. И чтобы представить исполнение его в той или иной пьесе, впервые сыгранной до начала XIX века, приходится довольствоваться более поздними воспоминаниями и оценками.

«Чем больше вижу Яковлева на сцене, — воскликнет Жихарев в своем дневнике 11 февраля 1807 года, — тем больше удивляюсь этому человеку. Сегодня он поразил меня в роли Мейнау в драме „Ненависть к людям и раскаяние“. Какой талант! Вообще я не большой охотник до коцебятины, как называет князь Горчаков драмы Коцебу, однако ж Яковлев умел до такой степени растрогать меня, что я, благодаря ему, вышел из театра почти с полным уважением к автору… Роль мадам Миллер, то есть Эйлалии, играла Каратыгина прекрасно. В игре этой актрисы много драматического чувства, много безыскусственной простоты, которая действует на душу и нечувствительно увлекает ее. Эта женщина вполне обладает, как говорят французы, даром слез. Эта лучшая Эйлалия из всех доселе виденных мною».

В «Ненависти к людям» сложился превосходный актерский дуэт Яковлева и Каратыгиной. С роли Эйлалии, страдающей от того, что она оставила не только мужа, но и детей, началась в искусстве Каратыгиной и тема материнской привязанности, которой прославится она впоследствии.

В отличие от сыгранных Яковлевым ранее трагедий в «Ненависти к людям и раскаянии» Яковлев скрывал глубину любви своего героя за внешним скептицизмом и неприятием окружающих людей. Его Мейнау о чем-то напряженно думал и не пытался найти общий язык со случайными собеседниками. Лишь в нескольких «ударных» сценах актер позволял прорваться своему темпераменту, загнанной куда-то внутрь страсти.

«Как мастерски играл он некоторые сцены, и особенно ту, в которой Мейнау обращается к слезам, невольно выкатившимся из глаз его при воспоминании об измене жены и об утрате вместе с нею блаженства всей своей жизни… — восхищался Жихарев. — А немая сцена внезапного свидания с женою, когда, только что перешагнув порог хозяйского кабинета, он неожиданно встречает жену и, вдруг затрепетав, бросается стремглав назад — эта сцена верх совершенства!»

Жихареву вторил Петр Андреевич Каратыгин, который мог видеть Яковлева в роли барона Мейнау спустя еще несколько лет:

«Эта так называемая мещанская драма не требовала классической декламации, и Яковлев был в ней прост и художественно высок; мимика, жесты, все было просто и правдиво… Знаменитая фраза Мейнау в сцене с его другом Горстом, после рассказа о своей несчастной истории с женой, когда он, утирая слезы (которые действительно текли по его лицу), говорит: „Добро пожаловать, дорогие гости!.. Давно мы с вами не видались!“ — производила всегда взрыв рукоплесканий. Тут надо было иметь очень черствое сердце, чтобы не заплакать с ним вместе. Последняя же сцена — прощание с женой (которую играла тогда моя матушка) — была верхом совершенства».

В герое Яковлева еще не было того трагического разлада с действительностью, который позже явится определяющим в исполнении этой роли Мочаловым. «Пошлый Мейнау Коцебу вырастал у него в лицо, полное почти байроновской меланхолии», — скажет потом Аполлон Григорьев о Мочалове. Но и у Яковлева образ «пошлого Мейнау» уже вырастал до трагических высот. То была трагедия человека, стоявшего выше окружающих по своим нравственным принципам, глубоко чувствующего и мыслящего, несовместимого с представлениями других о жизни и ее ценностях. И очень одинокого из-за своих убеждений. Из бегло намеченной драматургом мелодраматической схемы Яковлев сотворил образ, близкий собственному духовному миру.

«Глубоко проникнутый своею ролью, он передал зрителю все свои чувства и мысли, — констатировал Рафаил Зотов. — Он уже был не в живописном костюме, уже не распевал шестистопные стихи… он был одет в сюртуке и говорил просто и трогательно».

Его герой еще не бросал вызов окружающему миру, как делал это герой Мочалова. Но уже был глубоко чужд ему. Это проявлялось во всем: в той задумчивости, с какой выходил на сцену его Мейнау, постоянной самопогруженности, даже небрежности костюма, в котором выступал актер. «Я никогда не воображал, чтоб актер, без всякой театральной иллюзии, без нарядного костюма, одною сплою таланта мог так сильно действовать на зрителей… Ровно ничего, кроме пошлой прозы и полуистертых и обветшалых декораций. А костюм Яковлева? — Черный, поношенный, дурно сшитый сюртук, старая измятая шляпа, всклокоченные волосы, и со всем тем, как он увлекал публику!». — восклицал Жихарев. И тут же сожалел: «Городской костюм ему не дался, и всякий немецкий сапожник одет лучше и приличнее, чем был на сцене он, знаменитый любимец Мельпомены».

В силу бытующих тогда представлений о человеке,

принадлежащем к светскому обществу, Жихарев не понял, что именно такой — «мизерабельный», по его мнению, костюм давал внешнюю окраску роли, нужную актеру. Светские приличия, как и баронский титул, были глубоко безразличны тому Мейнау, каким задумал его и воплотил Яковлев.

Он играл эту роль на протяжении всей жизни. Разумеется, с годами духовно изменялся он сам. Изменялся в чем-то и его Мейнау. Но уже с самого начала окраска роли Мейнау была резко индивидуальной. Яковлев создавал образ значительно более емкий и сложный, чем тот, что был у Коцебу. Не озлобленность и ненависть двигали поступками героя, а скрытая под их личиной неистребимая ничем любовь. Любовь превращала ненависть в сострадание, говорила о необходимости более широкого взгляда на узы брака. Как ни странно, но, при всей филистерской ограниченности самого Коцебу, его «Ненависть к людям» дала возможность такого истолкования главной роли на сцене.

«Теперь драмы Коцебу исчезли со сцены, — писал Рафаил Зотов в середине XIX века. — Они нам кажутся слишком просты, обыкновенны. Нам нужно что-нибудь сильное, новое. Но тогда-то они-то и составляли это условие, это всегдашнее требование каждого века. В них-то и была эта новость, которая прельстила всех. И Яковлев… очутился в новой сфере. Он сам решительно увлекся этим родом. Все так было близко к природе, к сердцу, что, разделяя жар и чувства автора, он непременно передавал их своим слушателям… Теперь нам совестно смотреть на Коцебу, но род этой литературы всегда будет существовать с некоторыми изменениями, требуемыми веком и вкусом. Обыкновенный быт человеческого общества всего ближе к сердцу».

Успех пьесы Коцебу в Гатчине в значительной степени определил репертуар русской труппы. Через два дня после «Ненависти к людям» она сыграла там, в дворцовом театре, еще одну драму плодовитого немца — «Индейцы в Англии», в которой Яковлев выступил в роли американца Роберта. А потом и другие пьесы Коцебу, исполненные в Эрмитаже и на публичной сцене.

Представления для широкого круга зрителей было приказано открыть трагедией Вольтера «Альзира» в помещении Большого театра, где теперь выступали все петербургские труппы. Только что заново переоборудованный и роскошно отделанный Малый театр по приказанию Павла был снесен в одну ночь несколькими сотнями пригнанных на Царицын луг солдат. Здесь теперь должны были начаться другие, далекие от театральных, затеи. Мельпомена, по мановению руки нового императора, уступила место воинственному Марсу.

В Большом театре было возобновлено представление «Синава

и Трувора», на котором великий «эффектщик» Дмитревский преподнес зрителям сюрприз. Блистательно выступив накануне на сцене Эрмитажа в роли юного Трувора и дав сыграть своему ученику старшего по возрасту Синава, 9 декабря 1797 года на втором в жизни Яковлева бенефисе поменялся с ним ролями. Этими спектаклями постаревший актер как бы начал свое прощание с театром. Он выступит еще несколько раз. Но то будет редким «исключением из правил» даже на сцене вельможного Эрмитажа. Мудрый дипломат и преданнейший служитель театральных муз, Дмитревский точно почувствовал, когда «пробил его час». Ушел вовремя, не обессиленный возрастом, добровольно уступив место более молодому, оставив о себе память как о «великом и достойнейшем».

Влияние же его на театр по-прежнему было велико. В 1798 году он вместе с Яковлевым, Каратыгиным и другими актерами переехал из дома Зейдлера в дом Петровых, который находился в Четвертой Адмиралтейской части на Большой Садовой улице и числился под номером 338. Как и в доме Зейдлера, в квартирах верхнего этажа разместились театральные служители, там же было «пробное зало», где Дмитревский продолжал проходить роли с молодыми актерами. Кроме того, туда временно переехала и контора дирекции.

Дом был обширный, малоудобный, шумный. Внизу помещались четыре свечные лавки и винный погреб.

Окончательно заняв место Первого трагического актера, Яковлев получил отдельную, хотя и небольшую квартиру. Жалованье ему прибавили. В октябре 1798 года князь Юсупов подписал следующий приказ: «По представлению российской труппы инспектора Ивана Дмитревского и в поощрение службы актеру Алексею Яковлеву, к получаемому им ныне жалованью 450-ти рублям производить еще по 150 рублей в год, а всего 600 рублей, считая оную прибавку с 1 числа сентября…» Кроме прибавки Яковлеву выдали единовременную «репрезентацию» — 600 рублей. Да еще последовало распоряжение выплачивать ему и в будущие годы дополнительно по 500 рублей, при казенной квартире и восьми саженях дров. Если же вместо «репрезентации» захочет иметь бенефис, то было приказано давать ему «и оный».

Таким образом, двадцатипятилетний актер, служа в театре всего пять лет, сравнялся с выступавшими по многу лет комедиантами. По установленному штатным расписанием статуту, повышение жалованья было обязательно сопряжено с количеством лет служения на придворной сцене. Поэтому и компенсация Яковлева шла не за счет штатного расписания, а за

счет «репрезентации», в виде особого поощрения. Прибавку к жалованью получила и Каратыгина. Как и Яковлев, она имела теперь 600 рублей жалованья, при казенной квартире и восьми саженях дров. Однако «репрезентации» ее не удостоили. Вместе с мужем, Андреем Васильевичем, получали они теперь столько, сколько имел один Алексей Семенович — 1100 рублей в год.

Он вошел в ту когорту актеров, которые не только играли главные роли, но в какой-то степени и определяли репертуар. На них писали пьесы драматурги, с ними советовались переводчики, переделывая зарубежные драмы на русские нравы. Пока что для него в тревожное время смены двух царств все складывалось благополучно. Но очень скоро после воцарения Павла он понял: надежды, выраженные им в своих одах, на то, что новый император, «суд со милостью спрягая, путем Дракона не грядет, закон правдивый учреждая», полностью рушатся. Неправедные драконовские методы управления с каждым днем все ощутимее, гибельнее начали выявлять себя и в храме Мельпомены.

В театр принес пьесу мало кому известный тогда как литератор чиновник лесного департамента (а впоследствии и его глава) Владислав Александрович Озеров. Пятиактная трагедия его в стихах «Ярополк и Олег», созданная в стиле классицистских традиций, где откровенное подражание Расину уживалось с аллюзионным осмыслением отечественной истории, была далека от совершенства. Но в ней уже по-новому звучали стихи — легко произносимые, приближенные к разговорной речи. Намечались образы, в которых добро сочеталось со злом, преступные действия отягощались муками сомнений. Все это с наибольшей силой выявлялось в характере главного героя — русского князя Ярополка.

Ярополк был правителем слабовольным, легко поддающимся чужому влиянию и наговорам. Он непрестанно мучился угрызениями совести, переменял решения, оказывался человеком, неверным своему слову. Неуравновешенность характера Ярополка давала возможность действовать «во зло» его советнику Свенальду.

В коварной зыбкости атмосферы, царившей вокруг Ярополка, и крылась известная злободневность пьесы Озерова. Ассоциативная сущность трагедии выявлялась прежде всего в противоречивости образа главного героя. Трагедийный смысл происходящего зиждился не на пресловутом борении чувства и долга, а на конфликте низменных инстинктов мести правителя, разжигаемых хищным наперсником, и истинной любви к своему сопернику — брату. В конечном счете побеждала совесть, которая

и оказывалась долгом правителя.

На роль Ярополка Яковлев делал главную ставку. В ней почувствовал он что-то новое, позволявшее в жанре трагедии воплотить образ властителя более многогранно, чем ему удавалось ранее. Роль не была играна до него. Ему не нужно было приспосабливаться к чужой трактовке. Он мечтал ее сотворить сам.

Надежда его потерпела крушение. Поставленная в Большом театре 16 мая 1798 года, трагедия «Ярополк и Олег», по словам театрального летописца Пимена Арапова, имела «успех исключительный». На том история первой постановки и закончилась. Пьеса с репертуара была снята. В ней углядели намек на фаворитов Павла I «брадобрея» Ивана Кутайсова и уже «прославившегося» злобным садизмом Аракчеева. История их наветов на великого Суворова еще у всех была на слуху.

Забегая вперед, следует сказать, что Яковлев не сдался. Пройдет несколько лет, сменятся русские властители, придут к руководству театром новые чиновники, а он не оставит мысли о Ярополке. Из-за озеровского героя ему придется иметь еще немало неприятностей. Но образы противоречивые, дающие возможность нравственно-психологической окраски, будут привлекать его всегда значительно больше, чем статуарные облики праведных героев, призванных олицетворять величественную и непогрешимую мудрость царей.

Жизнь давала актеру иные, все новые и новые примеры. Неуверенность людей в завтрашнем дне, зависимость от нелепого случая, постоянная угроза доносов возрастали с каждым днем.

Хаотический сумбур царил теперь и на подчиненной Павлу I сцене. Косясь на возвышенного Екатериной II князя Юсупова, Павел во все театральные дела вмешивался сам. Он не гнушался смотреть спектакли русских актеров. И нещадно их сокращал. Мог незатейливо пошутить с Александрой Каратыгиной, миролюбиво назвать Дмитревского «матушкиным куртизаном», поощрить молодое дарование. И тут же жестоко их оскорблял. Запретил придворным разговаривать на французском языке, разогнал французскую труппу. И сразу же набрал новую, повелев платить стоявшим во главе ее супругам Шевалье жалованье свыше 1000 рублей! Да еще оставил у мадам Шевалье пустые бланки со своей подписью. При их помощи ловкая француженка сколотила себе такое богатство, которое и не снилось русским «высоким чинам».

Через пять месяцев после скандального снятия с репертуара «Ярополка и Олега» в театре разразилась еще более бурная гроза, связанная с «Ябедой» Капниста. Поначалу все складывалось в

пользу комедии. Издавший до этого не один указ о борьбе с лихоимством, Павел не только не препятствовал постановке «Ябеды» на сцене, но и разрешил автору посвятить ее себе. В театре перед премьерой царила праздничная атмосфера. Стихотворную «Ябеду» театралы сразу отнесли к самым высоким образцам русской сатирической комедии. С полной отдачей готовили свои роли актеры. Необыкновенно хорош был Антон Михайлович Крутицкий, создавший колоритный образ основного мздоимца, председателя гражданской палаты Кривосудова. Превосходен был и Яковлев в роли противника и жертвы «ябеды» — честного полковника Прямикова. Да и в остальных ролях актеры не подвели.

Триумфально выступила русская труппа на премьере «Ябеды» в Большом театре 22 августа 1798 года. Спектакль повторили через четыре дня, а затем показали его 16 и 20 сентября. В императорской типографии тем временем была отпечатана пьеса «с дозволения санкт-петербургской цензуры… Иждивением г. Крутицкого». На ее обложке солнечные лучи озаряли вензель императора. Внизу сидела Истина, гордым перстом указывающая на строку из знаменитой оды Ломоносова: «Тобой поставлю суд правдивый». А сбоку плясал веселый, торжествующий фавн со свирелью.

Идиллия была необыкновенно краткой. Не успели отзвучать аплодисменты по случаю победы над Кривосудовым (в пьесе Капниста, как известно, судейские взяточники терпят поражение), не успела высохнуть краска на отпечатанных экземплярах комедии, как «ябеда» собственной персоной восторжествовала в жизни.

Павел I остался верен себе. По наветам «чиновного люда» 23 октября 1798 года повелел немедленно прекратить ее представление.

А еще через три дня у актера Крутицкого ночью полиция забрала весь отпечатанный тираж «Ябеды». Испуганно выглядывали в ту ночь актеры из окон дома Петровых на Садовой. Все это нашло отражение в дневнике Андрея Васильевича Каратыгина, оставившего тогда рядом с упоминанием о спектакле «Ябеды» следующую запись: «Автор дал право с надписью „За талант“ печатать и продавать в пользу г. Крутицкого. Несколько экземпляров было продано и роздано действующим актерам, но в ночь на 26-е число захватили у г. Крутицкого остальные и запретили играть по повелению государя».

Под влиянием минуты карал, возвышал, низводил, ссылал и миловал своих верноподданных Павел I. И менял повсюду

должностных лиц, пытаясь найти себе точку опоры. Подозревая кого-либо, он тут же вверялся ему и снова подозревал. И прежде всего тех, кто верой и правдой служил Екатерине II. Дошла очередь и до князя Николая Борисовича Юсупова. 14 февраля 1799 года был издан указ: «Соображая штаты двора нашего, нами утвержденные, повелеваю быть главным над театральными зрелищами директором нашему оберкамергеру графу Шереметеву. Павел».

Николай Петрович Шереметев пробыл на посту директора театра всего шесть недель. Да и те пали на время великого поста, когда спектакли не шли. Директорство Шереметева ничем не ознаменовало русский театр. Вероятно, можно было бы о нем и не упоминать, если бы в его архиве не остались два эпистолярных документа, ярко рисующие положение актеров.

В угоду императору новый директор попытался улучшить иностранные труппы, которыми все больше и больше увлекался Павел I. Для того чтобы заполучить европейских знаменитостей, он обратился к русскому послу в Лондоне С. Р. Воронцову. И получил от него впечатляющий ответ.

> «Ваши предшественники, — отчитывал Воронцов Шереметева, — директора театра… мне навязывали подобные поручения, и я от них отказывался… От времени до времени я призываю к себе певиц и певцов для концертов, за которые я плачу; но, ненавидя всегда общество людей театра, я не имею никакой связи с ними… Никогда в жизни я не возьму на себя этой ответственности, никогда я не буду порукой нравов и правил людей театра… До августа Вы еще отлично успеете прямо обратиться к какому-нибудь банкиру, негоцианту или кому-нибудь, кто усердно посещает театры. Кто бы он ни был, он в миллион раз больше будет в состоянии Вас удовлетворить, чем имеющий честь быть, граф, вашего сиятельства смиреннейший и покорнейший слуга граф Воронцов».

Уязвленный Шереметев написал не менее желчный ответ. Попросив извинения у Воронцова за «поручение», которое тот считает «настолько ниже» своего образа мыслей, Шереметев ставил в известность «министра государя», что он обратился к тому с подобным поручением по праву обер-камергера. «Я также думал, — продолжал язвить Шереметев, — доставить Вам этим случай удовлетворить нашего Августейшего Повелителя, который, думаю, вполне заслуживает, чтобы на минуту позаботились о его отдохновении, т. к. сам он столь серьезно

занят нашим счастьем и счастьем всей Европы…» Что же касается до отношения к «презираемым за свое ремесло» актерам, то сам Шереметев, разумеется, полностью разделяет мнение графа: «Мы признаем в этих людях только способности, проявляемые ими на театре, и свойства, которые они выказывают в наших передних, не имея других с ними сношений, могущих быть, как Вы это очень умно замечаете, предосудительными для наших лет, рождения, чина и должности…»

Так писал Николай Петрович Шереметев, один из образованнейших людей своего времени, страстно увлеченный сценой, вскоре женившийся на крепостной актрисе Прасковье Ивановне Ковалевой-Жемчуговой. Тот самый Шереметев, который оставит своему и ее сыну 150 000 крепостных рабов. И которого не раз проклянет этот же самый сын за то, что отец связал свою жизнь с актрисой.

…А со сцены подвластного Шереметеву публичного театра в переделанной будущим профессором Московского университета Н. Н. Сандуновым драме Дидро «Отец семейства» неслись слова благородного Чадолюбова: «Аршин полотна, вышедший из рук искусного живописца, для меня дороже многих наших грамот». И повторяли про себя актеры значительно вычерненный цензорским карандашом монолог, который должен был произносить живописец Бедняков: «Когда я работаю, то почитаю себя выше всякого князя, графа; не потаю от вас даже, скажу правду, — выше самого государя: я представляю себя творцом своего дела… Лоскутку холстины даю я тело и душу; могу делать бессмертными людей и их дела. А ведь это, как ни говори, граф, делает честь и земле, где я родился?»

И молодой премьер Яковлев, игравший в «Отце семейства» беспутного дворянина Любима, сочинил не без влияния драмы Сандунова еще одну свою стихотворную пьесу.

Что благороден ты, то делом докажи;
Трудись для общества, не на ухо жужжи…
Картину написать трудней, чем прожужжать.
Воззвать из вечности героя-полубога,
Бездушной краскою им вид и душу дать
Ты ставишь ни во что?.. Тебе ль искусство знать…
Вон, вон из мастерской! —

восклицал в одноактной пьесе Яковлева «Наушник, или Разговор живописца с подьячим» живописец, выгоняя насмехающегося над ним подьячего. И слышал в ответ торжествующий крик подьячего:

Вот выехал сюда еще какой оратор!
Да ты что ни болтай, а все я — регистратор!

Актеры находились в полной власти чиновничьего произвола, степень проявления которого была в прямой зависимости от личности, возглавлявшей театральную иерархию.

После шести недель управления императорскими театрами Шереметеву в конце концов удается «по состоянию здоровья» сбросить с себя тяготившую его должность директора. 28 марта 1798 года был издан новый указ императора: «Господин обер-гофмаршал Нарышкин, по поводу прошения нашего обер-камергера графа Шереметева об увольнении его от управления дирекцией над театральными зрелищами, не переменяя штатов, нами утвержденных, Вам препоручаем сию комиссию, и принять оную часть в ведение Ваше. Пребывая к Вам благосклонен. Павел».

Ближайший родственник Романовых, любимец Павла I, Александр Львович Нарышкин подписывал на первых порах своего директорства бумаги, именуя себя такими титулами: «действительный тайный советник, действительный камергер, обер-гофмаршал двора его императорского величества императора всероссийского, ордена святого Иоанна Иерусалимского оберсенегал, главный директор всех спектаклей, член Академии художеств, директор Эрмитажа, кавалер орденов святого Андрея Первозванного, святого Александра Невского, святой Анны I класса и кавалер и командор святого Иерусалимского ордена». Власть он имел большую. Характер живой, непостоянный, легкомысленный. Был беспринципен, уживчив, угодлив, подобострастен к вышестоящим. Это, вероятно, и позволило ему удержаться на посту театрального директора около двадцати лет.

Любопытную характеристику Нарышкина оставила умнейшая мадам де Сталь, познакомившаяся с ним во время пребывания своего в России: «Учтивый к иностранцам, всегда суетливый и тем не менее не забывающий, как должно вести себя при дворе; ищущий пищи для своего воображения и находящий ее лишь в вещах, а не в книгах; везде нетерпеливый, только не при дворе, остроумный, когда это ему выгодно, склонный скорее к роскоши, чем властолюбивый, стремящийся во всем к известному азиатскому величию, в котором богатство и положение предпочитаются личным достоинствам…»

На первых порах он действительно показался актерам менее властолюбивым и более справедливым, чем его предшественники.

С почетом проводил 3 января 1799 года Дмитревского, отпраздновавшего пятидесятилетие служения сцене прощальным спектаклем «Магомет» (бенефициант исполнил второстепенную роль Зопира, предоставив сыграть главную роль новому премьеру). Резко увеличил жалованье Яковлеву (к 600 рублям прибавил целых 900), несшему на своих плечах вместе с Каратыгиной весь репертуар русской труппы. Способствовал тому, чтобы во главе репертуарной части встал такой талантливый, образованный и неподкупный человек, каким был Капнист. Не препятствовал оживлению сцены новыми постановками, в которых могли бы с наибольшей силой проявиться таланты исполнителей (и которые, разумеется, пришлись бы по вкусу императору).

Так была возобновлена для Яковлева драма Сорена «Беверлей». Приспособленная для русской сцены Дмитревским, пьеса эта, в свою очередь, явилась вольной переработкой одной из первых буржуазных драм в Англии — знаменитого «Игрока» Мура, когда-то переведенного на французский язык Дидро. Тенденциозно назидательная, она осуждала, казалось бы, столь свойственную Яковлеву неумеренную пылкость страстей, необузданность желаний игрока, поставившего на карту благополучие близких себе людей и собственную жизнь. Попавший в тюрьму, Беверлей раскаивался, мучимый совестью, и выпивал яд. «Беверлея» заметил в свое время один из острейших умов России — Радищев, воскликнув: «О! колико тяжку быть обмануту теми, в которых полагаем всю надежду! — он пьет яд — что тебе до того?.. Исчислил ли кто, сколько в мире западней? Измерил ли кто пропасти хитрости и пронырства?.. Он умирает… но он мог бы быть счастлив; о! беги, беги!»

Исполнитель роли Беверлея уже успел почувствовать «обман тех, в которых полагал всю надежду». Но он не «исчислил» еще, сколько западней в мире, который его окружает, не измерил «пропастей и коварства». Он не бежит от него. А дерзко пробираясь сквозь преграды, мечтает завоевать его ролями, в которых имеет бурный успех.

Между тем в мире, окружавшем Яковлева, становится все более мрачно и неприютно. Нарышкин во всем старается предупредить желания императора. У Павла I настроения продолжают меняться ежесекундно. Отказавшись вначале от французских спектаклей, в 1799–1800 годах он смотрит их чуть не ежедневно. Начинается заигрывание с Наполеоном. Французская речь снова звучит беспрепятственно. По записям камер-фурьерского журнала, отражающим увеселения высочайших особ, в 1799 году фигурирует 77 французских

спектаклей, 5 итальянских и ни одного русского. В 1800 году картина мало меняется: французских спектаклей там упоминается 65, итальянских —1, русских же по-прежнему — ни одного.

Резко падает количество русских спектаклей, показанных и на публичной сцене. Газета «Петербургские ведомости» извещает своих читателей, что с послепасхального времени 1800 года (после пасхи начинался новый сезон) до великого поста (когда сезон заканчивался) 1801 года из 200 спектаклей, которые комплектует дирекция, 60 будет французских, 30 — итальянских и 30 — русских, остальные же — балеты.

Как и все в России, театральная жизнь при Павле I военизируется, приобретая казарменный оттенок. 31 января 1800 года высочайшей волей строго предписано: «Всем служащим, господам актерам и музыкантам… отныне носить мундиры, а статским — кафтаны, и имеют позволение и шпаги». В это же время разработана строжайшая инструкция, каким образом и кому продавать билеты:

> «Поступать так, чтобы первый ярус занимай был полными генералами и другими чиновниками». Строго приказано «крайне наблюдать, дабы абонированы на годичное время ложи и кресла заниманы были теми самыми особами, кому даны билеты..» Что же касается актеров, то их в зрительный зал поведено «не прежде впущать, как уже пьеса начнется… Буде же театр за деньги зрителями наполнен, то… в таком случае… не пущать». За кулисами тоже приказано соблюдать строжайшую дисциплину. Смотреть спектакль актерам не разрешается и там. А для того велено по обе стороны кулис «ставить по одному унтеру, дабы не впущали тех, кому на сцене быть не должно; к тому же еще два унтера определить, дабы ходили за кулисами… Из-за кулис бы выглядывающим и высовываться вперед запрещать…»

Жизнь кулис под присмотром унтеров! Актеры, одетые в нелепые мундиры. Сколько несообразности, сколько вымученного во всем этом…

На сцене русского театра в основном идут пьесы Коцебу, успевшего за время царствования Павла I побывать в сибирской ссылке по обвинению в «якобинских расположениях»; затем, написав ультрамонархическую пьесу, приобрести императорское благоволение и сделаться директором придворной немецкой труппы, получить дворянство, а также чин надворного советника.

В одной из его драм Яковлева ожидал особенно шумный

успех. Само название пьесы звучало для того времени знаменательно: «Граф Вальтрон, или Воинская подчиненность». Не менее символичны были и ее благородные герои — немецкие офицеры, для полного удовольствия Павла I «костюмированные», по выражению Андрея Каратыгина, со «всей исправностью, от мундира до форменной трости». На подмостках (согласно режиссерским пометкам на оригинале рукописи) отдавали по всем правилам приказания офицеры. Четко «делали на караул» солдаты. Барабаны били тревогу. То и дело раздавались пушечные выстрелы. В полной офицерской амуниции ходил храбрый граф Вальтрон — Яковлев, которому был вынесен смертный приговор за несоблюдение воинской субординации: он позволил себе броситься со шпагой на своего соперника, старше его по чину. Граф Вальтрон мучился, граф Вальтрон угрызался:

— Я сам изрыл себе пропасть, из которой никто извлечь меня не может…

Но его «извлекал из пропасти» наследный принц, которому он когда-то спас жизнь. Узнав об отмене приговора, граф Вальтрон в охватившем его экстазе бросался в бой с неприятелем, восклицая, что «будет достоин милости государя!» Словам его аккомпанировал бой барабанов. «Тревога продолжалась». Занавес опускался.

Роль Вальтрона была мелка и пуста. Но Павел I остался чрезвычайно доволен спектаклем. Громкие рукоплескания раздавались по окончании каждого действия. Слухи о «Графе Вальтроне» разносились по городу. Все стремились попасть на его представления. Яковлев в нем был так статен, так мужественно красив, с такой пылкостью произносил монологи… Наружность его не портил даже уродливый прусский мундир. Слава сопутствовала актеру и в этой ничтожной пьесе. Не случайно одним из лучших изображений Яковлева считается писанный маслом и неоднократно воспроизводившийся в гравюрах его портрет в роли Вальтрона.

Этой ролью Яковлев закончил выступления в 1800 году. Что можно еще сказать о его жизни в канун наступавшего XIX века? Она в значительной части остается белым пятном в его биографии. Ни в одном очерке, ни в каких документальных источниках не оставила глубоких следов. Известно лишь, что выступал он на рубеже веков мало. Объяснялось это и резким снижением представлений русской труппы вообще. И тем, что в конце 1800 года появился снова в столице Яков Емельянович Шушерин, вызванный по велению Нарышкина из Москвы для пополнения петербургской труппы. Шушерин поглядывал на Яковлева не без завистливой усмешки, надеясь на свое

отточенное годами мастерство. Не побоявшись молодого соперника, выступил в его признанных ролях: Фрица в «Сыне любви» и Беверлея. И «не прошел», как говорится, у публики, завороженной игрой нового кумира.

В феврале спектакли вовсе прекратились. Начался великий пост. Актерам разрешено было петь лишь по воскресеньям псалмы «до особого впредь приказания императора». Но приказаний Павла I на сей счет больше не последовало.

История совершила еще один кругооборот. В конце великого поста, в ночь с 11 на 12 марта 1801 года «по неисповедимым судьбам», как зафиксировал камер-фурьерский журнал, «угодно было всемогущему богу прекратить жизнь его императорского величества». На престол взошел цесаревич Александр.

Ликовали принявшие участие в перевороте офицеры. Сокрушенно вздыхали, настороженно оглядываясь вокруг, пожилые люди, пережившие уже насильственную смерть «по неисповедимым судьбам» покойного отца Павла I, «убиенного», как теперь открыто говорили, Петра Федоровича… Опасливо крестились «по-простому» одетые люди, допущенные к гробу наскоро загримированного трупа еще одного «убиенного» императора. И все интересовались: «Да действительно ли он умер?»

«Умер ли Павел Петрович? — отвечал, по воспоминаниям современников, дюжий гренадер, стоявший около Михайловского замка. — Да, крепко умер. Лучше отца Александру не быть. А впрочем, нам что ни поп, то батька…»

Глава третья
В НАЧАЛЕ НОВОГО ЦАРСТВОВАНИЯ

БЛАГОСЛОВЕННЫЙ ТИТ И ЧУВСТВИТЕЛЬНАЯ ЛИЗА

Уверения нового императора, что он будет править в духе бабки своей Екатерины II, как будто начали осуществляться. Возвращались из «отдаленных мест» ссыльные. Дворянство обрело былые привилегии.

Раскрепощались тела людей, сбрасывая неуклюжие наряды времен Павла I. Раскрепощались понемножку и души подданных императора Александра I, слыша его либеральные речи, наблюдая за организацией всевозможных комитетов, долженствующих усовершенствовать систему управления государством. Поговаривали даже об отмене крепостного права… За всеми начинаниями виделся благословенный лик идеального государя, который угодно было надеть на себя новому императору. Истинное лицо «властителя слабого и лукавого», заклейменного потом Пушкиным, было скрыто обильным туманом обещаний, ласковых улыбок, томных взглядов, изощренной «естественностью» отрепетированных перед зеркалом поз. «Дней Александровых прекрасное начало…» — называл это время тот же Александр Сергеевич Пушкин.

В театре сразу почувствовали облегчение. Александр I видел в нем еще один подчиненный ему «департамент», но, поскольку был назначен траур, временно бездействующий. И вмешиваться в его дела на первых порах не стал. Срочно предстояло решить ему здесь, пожалуй, лишь один вопрос: как быть с директором императорских театров, любимцем Павла I обер-гофмаршалом Александром Львовичем Нарышкиным.

Нарышкину, с остроумной легкостью начавшему свою придворную карьеру при Екатерине II и не менее легко продвигавшемуся по навощенному дворцовому паркету при Павле I, зловещей ночью 12 марта пришлось натерпеться страху. Побывал тогда он и под арестом. В семь часов утра следующего дня ему возвратили шпагу. В девять призвали к Александру I, который его обнадежил: «Я лишился отца, а вы друга и благодетеля, но будьте спокойны».

Повеселевший Нарышкин, сохранивший на какое-то время один из самых высоких придворных чинов обер-гофмаршала, был в числе первых, кто принимал присягу новому императору. Направо и налево, без привычных для него острот, еще так недавно преданнейший Павлу I Нарышкин теперь объявлял, что «переворот был необходим для блага государства», что «сам он

чувствовал себя в постоянной опасности», что «такую жизнь не мог бы более вынести» и что «теперь одного только желает — спокойствия и желания путешествовать».

Пока же он развивал бурную деятельность.

> «Для предупреждения беспорядка и затруднения в раздаче ролей как во всех поступаемых в русскую труппу пьесах, так и в тех из старых, которые по красотам своим возобновляются для выгоды дирекции, а сверх сего для избежания бесполезных споров об амплуа, из которых рождается только то, что вместо лучших актеров и актрис занимаются роли посредственными, а с ним вместе не только что те худо разыгрываются, но и доходы дирекции потерпеть могут. Предлагаю конторе театральной дирекции учредить тот порядок в русской труппе, который введен мною во французскую, а именно:
>
> 1. Как скоро поступает пьеса в труппу, инспектор назначает роли сообразно со способностями каждого актера и актрисы; представляет сие расписание к помощнику моему надворному советнику Клушину, который должен рассмотреть, как роли надписаны, с сохранением выгод дирекции, что нужно переменяет и потом представляет на мое утверждение. Как скоро сие расписание мною подписано будет, каждый актер и актриса обязаны играть надписанные им роли без малейшей отговорки, за исполнением чего инспектор смотрит и о непослушных относится в контору.
> 2. Репетиции должны быть ежедневно…
> 3. Репетиции должны начинаться непременно в 10 часов утра; в случае необходимости и после обеда, по усмотрению инспектора.
> 4. На репетиции должна быть совершенная тишина и порядок, и там, где инспектор поучает и советует для пользы тех, наблюдается к нему уважение.
> 5. Как скоро уже пьесы выучены, генеральные репетиции делаются с такою же точностью, как бы и самая репрезентация…»

Подписав в марте 1802 года сие строгое приказание, Нарышкин не менее строго предлагал инспектору русской труппы «при малейшем отступлении» от этого предписания рапортовать немедленно в контору, где он сам личной персоной будет награждать усердие и дарование каждого актера и строго наказывать за неповиновение.

Выполнить его приказание было не таким простым делом. За

месяцы траура театр пришел в хаотическое состояние. Сценическое безвременье привело к явной потере ориентации в репертуаре. Все оглядывались на нового императора в любом деле, в любом начинании. Он же прямых указаний не давал. Стремясь к внешнему великолепию своего царствования, он больше интересовался состоянием здания Большого театра. И прежде всего повелел сразу после снятия траура начать его переделки. Повеление это, лишающее возможности давать публичные спектакли, ставило театральную дирекцию в затруднительное положение.

Некоторой передышки Нарышкину добиться удалось. Русская труппа открыла свой послетраурный сезон на сцене Большого театра пышным зрелищным представлением с пантомимой и балетом трагедии Княжнина «Титово милосердие», в котором Яковлев изображал мудрого, прекрасного собой, справедливого монарха Тита, вступающего на престол. То была единственная его роль в начале нового сезона.

Но спектакли длились меньше недели. С 25 апреля 1802 года Большой театр поступил в распоряжение зодчего Тома де Томона. Русские драматические актеры снова были вынуждены более месяца бездействовать. Ибо в Эрмитажном театре шли в основном балетные спектакли, пели оперные арии итальянцы, играли французские комедианты. А в нанятом дирекцией еще при Павле I доме на Дворцовой площади (называемом по имени его владельца «Кушелевским») выступала немецкая труппа.

С июня, правда, дирекция договорилась с частным предпринимателем Казасси о выступлениях императорских актеров в его стоящем у Аничкова дворца, неказистом на вид, однако удобном для зрителей театре. Но спектакли там вначале шли нерегулярно. Да и новые постановки появились не сразу.

Во время вынужденного безделья, по-видимому, и перебрались актеры на новое жилье.

По распоряжению Нарышкина Клушин был привлечен к «сочинению отчетов о домах театральной дирекции». Ему и обязаны мы тем, что, при всей скудости дошедших до нас бытовых подробностей, можно точно представить себе, в каком помещении жили в 1802 году актеры, переехав из дома Петровых в здание, принадлежащее Вальху, стоявшее на углу Екатерининского канала и Подьяческой улицы. Оно было трехэтажным, каменным, двадцатисемиквартирным. Крыто черепицей пополам с листовым железом. Окна его закрывались створчатыми ставнями. Парадные лестницы белились известью. Вокруг дома располагались четыре освещавших его фонаря (что по тому времени встречалось не часто). Внутри дома имелся двор

с деревянными сараями, выходившими на Подьяческую.

Двухкомнатная квартира Яковлева помещалась на втором, среднем этаже. Там же находились квартиры остальных «первых сюжетов» (так именовали тогда актеров, занимавших основные амплуа: Крутицкого, Петрова, Каратыгиных), а также «пробное зало». Холостяцкая квартира Алексея Семеновича, в отличие от остальных, не имела кухни. Но комнаты были просторными — в два окна, с голландскими изразцовыми печами. Вход в них был через сени. Сени же выходили на «стеклянную галерею с одним окном». Другие актеры, обремененные семьями, жили более стесненно.

Дирекция платила деньги Вальху несвоевременно, да и договор заключила с ним, по его мнению, невыгодный. И он вымещал это на ни в чем не повинных жильцах. Актеры жаловались на него в дирекцию театров, что и послужило причиной обращения ее к государю со всеподданнейшей просьбой увеличить сумму на наем домов. А чтобы Александру I «не показалось обширным или несоразмерным пространство, занимаемое в оных жильцами», к прошению добавлялась опись, из которой можно было видеть, «что жильцов стеснить больше нету возможности». Государь решил этот вопрос не сразу. Актерам пришлось два года помучиться в доме Вальха.

Вынужденное бездействие, невыплата жалованья, неуверенность в завтрашнем дне создавали нервную обстановку за кулисами. Ушел в отставку Капнист. В ожидании своей участи придирался к актерам Нарышкин.

Потеряв на какое-то время обычный свой дар остроумия, Александр Львович бросался из одной крайности в другую. То пытался защищать русских актеров, доказывая статс-секретарям императора, что они «не уступают своими талантами» французским комедиантам, по-прежнему получающим жалованье по сравнению с ними в два, а то и в три раза больше. То в ажиотаже чиновничьего экстаза набрасывался именно на русских актеров, чтобы всем «было неповадно».

«Дух независимости и надменность… заставляют их забывать настоящее свое звание, место служения, силу договоров и власть, над ними учрежденную, даже до грубости начальству», — жаловался в начале июня 1802 года Нарышкин вышестоящему начальству на французских актеров. И тут же сокрушался: «Можно бы, конечно, употребить средства, во власти дирекции состоящие, на обуздание таковой предерзости и недопущение других и подобных поступков, но известная мне пронырливость сих иностранцев, могущая влиянием своим иногда нанести безвинно вред начальнику, удержала меня от употребления сих

средств».

Русские актеры не отличались ни «пронырливостью», ни умением «нанести вред» начальству. Но «духом независимости» некоторые из них обладали, о чем и свидетельствует документ, подшитый в дело конторы театральной дирекции.

> «№ 273… Предложение. За ослушание и грубые ответы пред начальством актера Яковлева держать в конторе на хлебе и воде до повеления моего; а если назначенная завтрашнего числа пьеса играна не будет, то что недоставать будет в сборе противу прежнего ее представления, вычесть сей убыток из жалованья его, Яковлева.
>
> *Июня 11 дня 1802 года. А. Нарышкин»*

Приказ об аресте Яковлева был одним из последних, который подписал Нарышкин перед своим отъездом за границу. 17 июня 1802 года он препоручил на время своего отсутствия полное управление театральными зрелищами бригадиру и кавалеру Аполлону Александровичу Майкову.

Незадолго до этого принятый в дирекцию Майков не принадлежал к просвещенным театралам. В репертуарных делах мало разбирался. Более сведущ был по коммерческой части.

Прежде всего подписал он реестр о распределении бенефисов. Справедливо полагая, что дирекции выгодно, если назначенные в пользу актеров спектакли пройдут до открытия в ноябре многоярусного Большого театра на сцене значительно меньшего здания, принадлежащего Казасси, он и приказал их показать зрителям летом.

Затем приступил он к организации репертуарных дел. Не полагаясь в этом на свои собственные вкус и знания, он предпочел вначале опереться на актеров. 19 июня 1802 года Майков предписал: «Для соображения и составления российского репертуара, где нужно и балетам быть, назначаются господа Крутицкий, Рахманов, Яковлев, Петров и Вальберх совокупно с господином инспектором российской труппы, один раз в месяц или как нужда востребует имеют об этом рассуждать». Инспектором к тому времени был назначен Шушерин. Таким образом, все ведущие русские актеры совместно с главным танцовщиком Вальберхом (эту фамилию при зачислении на сцену присвоили для «благозвучности» актеру Ивану Ивановичу Лесогорову) оказались призванными направлять репертуарную линию. Случай для императорского театра беспрецедентный!

По-видимому, не без помощи только что названных актеров и

была показана нашумевшая драма в трех действиях Н. И. Ильина «Лиза, или Торжество благодарности», впервые увидевшая свет рампы на сцене театра Казасси 20 июня 1802 года.

Ко дню представления этого спектакля русская публика уже десять лет зачитывалась простодушной и трогательной «Бедной Лизой» Карамзина. И хотя на русской сцене не было еще создано ничего подобного, она несомненно повлияла и на нее. Тема равенства… не сословий, нет, — тема равенства чувствований… Чувство, чувствования, чувствительность в значительной мере определяют оценки игры русских актеров, драматических произведений конца XVIII и начала XIX века. Раскрытие конфликта долга и чувства в это время перестает быть главным критерием таких оценок. Верность чувству провозглашается долгом. И этот долг становится не частным понятием. Он обретает гражданственное начало.

Над «Бедной Лизой» Карамзина продолжают плакать, ею не устают восхищаться. И когда среди театралов распространился слух, что никому не известный молодой сочинитель Николай Ильин под ее влиянием написал свою «Лизу» специально для сцены, то его пьеса еще до постановки вызывает всеобщее любопытство. И ожидания не остаются обманутыми. Представление драмы «Лиза, или Торжество благодарности» возбуждает неумеренные восторги. Она долгие годы не сходит со сцены. Поставленная в бенефис А. Д. Каратыгиной, «Лиза, или Торжество благодарности» произвела такое сильное впечатление, вспоминал потом С. Т. Аксаков, даже восторг, «какого не бывало до тех пор… Публика и плакала навзрыд и хлопала до неистовства..»

По своей социально-психологической сути «Лиза» Ильина примыкала к резко протестующему радищевскому, а не идиллически сглаженному карамзинскому направлению русского сентиментализма. В ней утверждалось право крепостной крестьянки не только любить по своему выбору, но и устраивать свою судьбу. Пьеса обращалась к сердцам зрителей, призывая понять неестественность социальных преград, когда речь идет о чувстве. Правда, воспитанная благородной помещицей Добросердовой дочь крепостного крестьянина оказывалась в конечном счете дворянкой. Но не за дворянскую (пусть бедную!) дочь боролся полюбивший ее сын Добросердовой Лиодор, а за крепостную крестьянку. О том, что Лиза «из благородных», он узнавал лишь в финале драмы. На протяжении же почти всего действия пьесы Лиодор совершал поступки, основанные на убеждении: «Прочь все права господства, утвержденные на наследствах и купчих. Мне надобно одно право любви,

основанное самой природою».

В пьесе звучали руссоистские мотивы «естественного человека». Она была одним из немногих русских оригинальных образцов просветительской драмы. Сентименталистские особенности пьесы уловили и превосходно воплотили на петербургской сцене лучшие актеры: Лизу играла Каратыгина, удочерившего ее крестьянина Федота — Крутицкий, полковника Прямосердова — Шушерин. И, пожалуй, лишь Яковлев в роли Лиодора, как всегда, вырывался из этого ровного, отлично сыгравшегося ансамбля.

Его Лиодор был более необузданным, пылким и страстным, чем Лиодор Ильина. Не было в Лиодоре — Яковлеве ни приятности манер, ни подчеркнутой чувствительности сердца. Протест против «всех обычаев и предрассудков», о котором говорит Добросердова, возмущаясь любовью Лиодора к простой крестьянке, с предельной резкостью подчеркивался актером. Не из-за покорности матери отказывался его герой от притязаний на Лизу. А скорее из-за непонимания силы бунтарского чувства Лиодора самой Лизой.

Лиодор Яковлева отличался не той изнеженной внешностью, которой так восторгается в пьесе приемная мать Лизы крестьянка Ивановна: «Лицо-то у него, как полотно белое, а румянец-то в щеках, как огонь в печи играет, а глаза-то у него, вот как зарница, так и сверкают… Красавец». Он привлекал более суровой красотой. Размашистый жест, свобода движений, резкая смена интонаций могучего органа, несдержанность его возражений матери лишали образ сентиментальности, заложенной в пьесе.

В кульминационной сцене Лиодора и Добросердовой с особой силой звучала не первая часть фразы: «Я оставлю Лизу, будьте только вы благополучны!», а вторая: «Пустите меня, я уеду отсюда, не требуйте от меня сверх моих сил». Лиодор Яковлева не смирялся, не отказывался от дерзко провозглашенных им принципов.

В образе Лиодора актер с новой силой, с новым накопленным опытом возвращался к теме, которую пытался решить когда-то в своем несовершенном драматургическом творении «Отчаянный любовник». «Не титло пышное, душа нас возвышает…» — утверждал тогда его герой. «На что мне тысяча душ без настоящей души!» — восклицал теперь его Лиодор. И шел напролом. Он был глубже, страстнее, несговорчивее других.

Пожалуй, именно в этом спектакле с наибольшей наглядностью проявилась разница сценических манер Яковлева и Шушерина, сыгравшего роль отца Лизы, пожилого полковника Прямосердова. Шушерин играл обдуманно и строго. Был скуп на

жест. Негромок в речах. Чувствителен в местах патетических. Благороден в движениях. Все было рассчитано у него на то, чтобы вызвать сочувствие зрителей, их слезы в финальной сцене, где в удочеренной крепостными крестьянами Лизе Прямосердов узнавал свою дочь. Ради этой сцены берег Шушерин собственные душевные силы, чтобы с особой проникновенностью произнести фразу, обращенную к крепостным Федоту и Ивановне, испугавшимся, что они посмели поселить у себя «боярское дитя»:

— Старики, что вы делаете? Ты виноват! В чем? О! Это такая вина, за которую много мне надобно для тебя сделать, чтобы отблагодарить.

Яковлев и тут не рассчитывал ничего. Субъективное начало и тут окрашивало созданный им образ. В сентименталистской драме он усиливал романтические интонации, еле намеченные, но все же кое-где прорывавшиеся в драме Ильина.

Дерзкое бунтарство Лиодора — Яковлева, открыто защищающего свою любовь к крепостной крестьянке, не укладывалось в элегические рамки спектакля. «Г. Яковлев в сей драме был пылкий, но с честными правилами молодой офицер», — отмечал через три года после первой постановки «Лизы» Ильина рецензент журнала «Северный вестник». И признавался: «Как я должен говорить чистосердечно, что сам чувствую — он не заслуживает тех жестоких упреков, которые часто ему делают».

На последних словах рецензента стоит задержаться. В начале нового века все выше и выше двигался Яковлев по ступеням артистической славы. На него постепенно переставали смотреть как на «алмаз, требующий шлифовки». Огранка таланта Яковлева не давалась никому. Это заставляло удивляться, порой восхищало, чаще раздражало и неизменно наряду с похвалами начинало вызывать «жестокие упреки» ревностных последователей не только классицизма, но и сентименталистского стиля.

Даже в выборе репертуара он шел, когда ему на это давали право, собственным путем. Так, на свой бенефис, состоявшийся 17 июня 1802 года, он взял трагедию «Безбожный». Трижды в разные годы сыграв на своих бенефисах эту трагедию, он любил роль безбожного Клердона куда больше, чем роль пылкого, но лишенного противоречивых раздумий Лиодора. Давно уже переведенная «с немецкого» (как было написано в печатном экземпляре) И. Елагиным прозаическая трагедия эта по сравнению с «Лизой» Ильина казалась неуклюже громоздкой и старомодной. И все-таки в образе легковерного Клердона, попавшего в раскинутые злодеями сети беспутства и безверия,

мучающегося содеянным, то и дело сомневающегося, попирающего веру в добро и проклинающего себя за безверие, Яковлев находил что-то близкое себе.

СТИХИ, ПОСВЯЩЕННЫЕ АГЛАЕ

Пристальное внимание и «жестокие упреки» вызывали не только созданные Яковлевым образы, но и его жизнь, неотделимая от сценических творений. Это тонко уловил и точно сформулировал в середине уже нашего века Б. В. Алперс, набросавший беглый, но поразительно яркий портрет давно ушедшего из жизни актера. «В нем жила стихия трагического. Его судьба поражает своей драматичностью… Жизнь Яковлева прошла перед современниками как жизнь трагического героя… Невыдуманные страсти жили в этом молчаливом, сосредоточенном и склонном к меланхолии человеке… Жизнь окрашена для него в темные, трагические тона. Это мироощущение он приносил с собой в искусство. Именно оно придавало его игре… глубокую страстность. Его современники это чувствовали, воспринимая Яковлева как цельную личность в органическом сплетении его творчества и жизненной биографии… Его несчастная любовь занимала публику, пожалуй, не меньше, чем его игра в какой-нибудь трагедии или мелодраме».

Кто была она, эта женщина, которую он любил? Вначале, в первых напечатанных биографиях Яковлева содержались лишь самые робкие намеки: «Яковлев был один из тех несчастливцев, которые, родясь с пламенной душой, с сердцем чувствительным и нежным, не могут смотреть равнодушно на совершенства природы и бывают жертвою любви. Увы! Яковлев любил прелестную, любезнейшую из женщин, которая не принадлежала ему! Оттого казался он всегда мрачен, задумчив», — сообщал Павел Свиньин в 1827 году. Чуть позже в биографии, написанной Рафаилом Зотовым, появляются уже более конкретные, более определенные черты: «Яковлев влюбился. При пламенных его чувствах и пылком воображении, развитых сценической жизнью, страсть его должна быть самая сильная, самая необузданная. Предмет его страсти была замужняя женщина из театрального круга, и следственно, обладание ею было невозможно». И лишь в конце пятидесятых годов прошлого столетия в «Записках русской актрисы», опубликованных матерью увековеченной поэтами Варвары Асенковой — Александры Егоровны, появляются инициалы этой женщины, которые без труда расшифровывают все дальнейшие биографы Алексея Семеновича: «Яковлев со всем бешенством широкой и страстной натуры своей влюбился в А. Д. К.».

Александра Дмитриевна Каратыгина. Его постоянная

партнерша. Жена Андрея Васильевича Каратыгина. Мать Василия Андреевича Каратыгина, пережившая своего прославленного сына на несколько лет. Оставшаяся в памяти многих людей нежнейшей, благороднейшей женщиной. На безупречность ее репутации, естественно, не хотели бросить тени.

Но за кулисами давно уже ходили сплетни. О любви Яковлева к Каратыгиной говорили не один год не стесняясь, вслух. Ее осуждали, ее обсуждали. По ее поводу иронизировали. И окружавшие их актеры. И обступившие сцену театралы, «почетные граждане кулис». Отголосок подобных разговоров слышится в статье Пушкина «Мои замечания об русском театре», созданной в 1820 году: «Было время, когда ослепленная публика кричала об чудном таланте прелестной любовницы Яковлева».

«Прелестная любовница Яковлева». В этой истинно пушкинской, с ренессансной легкостью брошенной фразе таится, пожалуй, даже известное очарование. В ней чудится скорее сочувствие — светлое, а не темное начало. Но сколько злобных выпадов, сколько грязных значений слово «любовница» несло в себе тогда, во времена «благословенного» Александра I, лицемерно прикрывавшего разврат показной добродетелью. Да еще за кулисами, в среде актеров, которым непрестанно приходилось доказывать свое право на звание порядочного человека.

> «Странно слышать, — возмущался автор статьи „О звании актера“, помещенной в журнале „Северный вестник“ в 1804 году, — как многие (иногда и умные люди) находят звание актера самым подлым и низким. Недавно слышал я… такое заключение… что человек, который *для денег веселит* целый город, должен быть очень подлого духа… *все* актеры и актрисы бывают дурного поведения… ни в каком хорошем доме они не принимаемы…» И, запальчиво уверяя, что *«актер есть учитель добродетели,* следовательно, *звание его почтенно»,* приводил слова Вольтера: «Это наилучший, редчайший и наимудрейший дар; но он унижен нечувствительными и гоним лицемерами».

«Унижение нечувствительными» сопровождало Яковлева при жизни. «Унижение нечувствительными» врывалось и в посмертные воспоминания о нем. Сколько издевки, насмешливой ненависти вложил в упоминание о любви Яковлева в своих «Записках» Ф. Ф. Вигель, превратившийся ко времени их написания из «любезнейшего молодого человека» (таким его знал в молодости Жихарев) в умного, желчного, преуспевающего

чиновника: «Подруга его да сцене и, как утверждали, в домашней жизни, госпожа Каратыгина, жена плохого актера, игравшего молодых людей в комедии, была довольно красива…» И с еще более двусмысленным намеком утверждал, что сын Александры Дмитриевны, в будущем знаменитейший петербургский актер Василий Каратыгин, «как законный наследник престола, заступил… место отошедшего в вечность Яковлева, *всеми почитаемого отцом его*». «В голосе двух трагических актеров, — доказывал Вигель, — было большое сходство». Да и во внешности — тоже: Василий Каратыгин был «рослый и величавый… с благородной осанкой и красивым станом» и совсем не походил на своего отца — простоватого, небольшого ростом Андрея Васильевича. Он значительно больше соответствовал Яковлеву, у которого, по описанию того же Вигеля, было «мужественное лицо, высокий стройный стан».

Василий Каратыгин — «законный наследник престола» Яковлева. Яковлев — «всеми почитаемый отцом его»… Какой соблазн в этом высказывании для биографов актера! Может быть, стоило воспользоваться новейшими средствами архивных исследований и даже криминалистики, с ее графологическим сличением почерков и изучением портретов? Попробовать домыслить намеки Вигеля и ряда других современников Яковлева, опираясь пусть на не очень точные, не очень верные, однако дающие материал для гипотез данные?!

Но стоит ли доискиваться, правда или неправда заключалась в недобрых намеках злобствующего Вигеля? Яковлев с неистовой страстью и с величайшим благоговением относился к Александре Дмитриевне. С рыцарской нетерпимостью защищал он ее честь, достоинство как артистки и женщины. Не скрывая своей любви, он оставил цикл стихов,[6] посвященных «Аглае», в которой легко угадывается Каратыгина. В них прослеживается в какой-то мере история их трудных взаимоотношений. Не достойней ли будет ограничиться тем, что было сказано им самим?

Но прежде чем перейти к его стихотворным признаниям, следует более подробно остановиться на том, что же из себя представляли Александра Дмитриевна Каратыгина и ее муж.

Почему надежда русского театра, любимица Ивана Афанасьевича Дмитревского, воспитанница Театрального училища Сашенька Полыгалова (такова была девичья фамилия Александры Дмитриевны, нареченной Екатериной II при выходе на сцену Перловой за жемчужный цвет лица) выбрала в мужья не слишком красивого, малоразговорчивого, не очень одаренного Андрея Каратыгина, для многих осталось загадкой. Но согласие на венчание, которое обязаны были получить у начальства

театральные воспитанники и актеры, им дали. Екатерина поощряла актерские браки, видя в них, по-видимому, осуществление тезиса, провозглашенного ею в своих комедиях: «ищи равного себе». Начальство таким бракам тоже не противодействовало (если невестой не был заинтересован какой-нибудь знатный сановник).

Сашенька Полыгалова не отличалась той броской, вызывающе кокетливой, обещавшей чувственные утехи, красотой, какой обладала известная покорительница сердец Лизанька Сандунова или двоюродная сестра Андрея Каратыгина — танцовщица Ольга Каратыгина, взятая в дом могущественного графа Безбородко то ли в качестве домоправительницы, то ли еще в качестве кого… А поэтому Полыгалова не успела приобрести знатных поклонников, хотя, будучи воспитанницей, уже не раз выступала и на публичной, и на эрмитажной сцене. На ее милое нежное лицо, стройную фигуру, правда, поглядывал не без вожделения известный «ценитель» женской красоты наследник престола Павел Петрович. Но при ненависти, какую питала к нему его августейшая мать, ему нечего было и думать о том, чтобы заполучить себе «театральную девку» (так называла Екатерина II воспитанниц и незамужних актрис).

Сашенька Полыгалова была скромна, тиха, застенчива, бескорыстна, добра. Видимо, поэтому и потянулась она к такому же скромному, щепетильно честному, не избалованному девичьим вниманием Андрею Каратыгину.

Надо сказать, что во времена Екатерины II девиц в Театральном училище держали строго. Общение вне учебных часов с воспитанниками было затруднено постоянным надзиранием. Жили воспитанницы и воспитанники на разных этажах. И, казалось, не было никаких возможностей для того, чтобы в стенах, предназначенных лишь для постижения грамоты и актерских наук, могло зародиться любовное чувство. Но, как вспоминал потом один актер, «тут была своя грамота».

«Многие из моих товарищей, избрав предмет своей страсти, сиживали, бывало, в майский вечер под окошком и поднимали глаза к небу или, лучше сказать, глазели на окна третьего этажа, откуда бросали им благосклонные взгляды их нежные подруги сердца; в темные же осенние вечера иной влюбленный Линдор бренчал у растворенного окна на унылой гитаре, купленной в табачной лавке, и на эти сигнальные аккорды являлась у своего окна миловидная Розина… Часто жестокая дуэнья в виде надзирательницы прогоняла от окна Розину, запирала с шумом окно, и нежные аккорды влюбленного Линдора жалобно прерывались!.. Им не нужно было восточного селяма (языка

цветов), у них была балетная пантомима, и ни один взгляд, ни малейший жест не проходил мимо — они хорошо понимали друг друга».

Воспоминания эти относятся к несколько более позднему времени. Они написаны младшим сыном Александры Дмитриевны и Андрея Васильевича Каратыгиных — Петром Андреевичем. Но с полным основанием могут быть отнесены и ко времени сватовства его родителей.

«Отец мой был сыном придворного садовника Василия Петровича, — узнаем мы также из этих мемуаров, — у которого был свой домишко в Ораниенбауме… Прадед наш по матери был главный придворный пивовар, лично известный императрице Елизавете Петровне, и, по словам моей бабушки, никто лучше его не умел угодить на вкус государыни, которая была большая охотница до пива…»

Внуки придворных челядинцев, потерявших при Екатерине свои места, Андрей Каратыгин и Александра Полыгалова в раннем детстве были отданы на полный пансион в Театральное училище. «Отец мой, — объясняет Петр Андреевич, — поступи в училище, готовился быть танцором… но впоследствии… на семнадцатом году ноги у него начали несколько кривиться, что и понудило его оставить танцы… Иван Афанасьевич Дмитревский… принял его под свое покровительство; и таким образом, по выходе из училища, отец мой поступил в драматическую труппу и занял амплуа птиметров, как в то время называли роли молодых повес и щеголей. Мать моя в самый день своего выхода из училища (в 1794 году) вышла замуж; прямо из школы повезли ее к венцу».

Последние строки нуждаются в некотором уточнении. По приказу Юсупова, хранящемуся в архиве дирекции императорских театров, воспитанницы Александра Перлова (Полыгалова), Екатерина Завадина и воспитанники Андрей Каратыгин и Петр Вагнер были выпущены из школы 16 августа 1794 года с тем, чтобы приступить к своим обязанностям профессиональных актеров с 1 сентября. Свадьба же Александры Полыгаловой-Перловой и Андрея Каратыгина состоялась 9 октября 1794 года. О чем и свидетельствует сам Петр Андреевич Каратыгин в своих мемуарах. Что же касается до слов его, что мать «прямо из школы повезли… к венцу», то их, по-видимому, следует понимать так: став уже профессиональной актрисой, Александра Дмитриевна продолжала до самого замужества жить в театральной школе, которая находилась в то время в доме Зейдлера. И только после венчания переехала вместе с мужем в отдельную казенную квартиру в тот же самый дом Зейдлера, где размещалось, как уже говорилось, не только Театральное училище, но и квартиры

артистов. И куда, как помнит читатель, поселился и Алексей Яковлев.

Материальные дела актеров Каратыгиных были тяжелыми. Чуть не ежегодно появлялись у них дети, которые вскоре умирали… За шесть лет замужества Александра Дмитриевна потеряла троих детей.

Тяготы обеспечения семьи легли прежде всего на плечи ее главы. Можно было бы, конечно, Андрею Васильевичу обратиться к своей двоюродной сестре Ольге Дмитриевне (или, как ее все называли, Ленушке), которая продолжала жить в доме Безбородко и с каждым днем становилась богаче и влиятельнее. Но Андрей Васильевич с ранних лет, по свидетельству его сына Петра, был «чистый пуританин», «чуждый низкопоклонства и искательства», отличался «строгой безукоризненной нравственностью». Поведение Ленушки в душе осуждал. Принципами своими не поступался. И у Ольги Каратыгиной, ставшей впоследствии женой действительного статского советника Ефремова, за всю жизнь не только ничего не попросил, но даже, если бы она и предложила, никогда бы не взял. Вслух об отношении к ней никогда не говорил. «При необыкновенной честности своей, он, кажется, не имел доверия к людям, и его… нельзя было вызвать на откровенность». Он предпочитал рассчитывать только на свои силы: «Был строг и точен во всех своих делах… У него постоянно была расходная книга, где записывалась каждая истраченная трудовая копейка».

Нрав Андрея Васильевича был не из легких и с каждым днем становился все труднее. Постоянная нужда, второстепенное положение в театре, беспокойство за жену (которую сам он считал гораздо талантливее себя), за детей делали его угрюмым. Аккуратность, доходящая у него до педантизма, вызывала у окружающих раздражение. И лишь мягкий, беззлобный, легко подчиняющийся влиянию мужа характер Александры Дмитриевны сглаживал острые углы.

Андрей Васильевич не отличался общительностью. В те вечера, когда Александра Дмитриевна была свободна от театра, ей приходилось довольствоваться ведением хозяйства. И не без умиления поглядывать на своего мужа, который, со скрупулезной точностью зафиксировав семейные расходы, с не меньшей скрупулезностью записывал в свой дневник подневный репертуар русской драматической труппы.

Театральный журнал Андрей Васильевич начал вести с 1 сентября 1794 года. Позже, при переписке первой тетради, он точно укажет эту дату, отметив четким, не допускающим помарок почерком: «Начало службы и начало глупости вести журнал.

А. Каратыгин». Привычку вести подневную запись репертуара не оставит он до самой своей отставки от театра. И до самой смерти Яковлева будет продолжать особо, наряду с ролями Александры Дмитриевны, выделять и роли ее партнера, чем окажет огромную услугу как всему русскому театру, так и биографам актера.

Таким добропорядочным, вызывающим невольное уважение был «счастливый» соперник Яковлева. По своим характерам, эмоциональному складу они были в полном значении этого слова антиподами. Каратыгина не могла не раздражать расточительность, широта, беспорядочная щедрость натуры Яковлева. В то же время Яковлев не мог скрыть легкой усмешки по отношению к бережливости, рациональной аккуратности, сдержанности Каратыгина (о чем несколько позже и намекнул Степану Жихареву). Как не мог скрыть и естественной зависти к тому, кто с полным правом называл своею женой женщину, которую любил он сам.

Когда зародилось его чувство? Стихи, посвященные А. Д. Каратыгиной, по всей видимости, относятся к концу XVIII и к первому десятилетию XIX века. Во всяком случае, последнее из них — «Мрачные мысли», самое значительное по биографическим данным, написано в 1810 году. Именно здесь довольно четко просматривается начало «горького романа» автора.

Пролетели дни младенчества,
Наступили лета юности,
Резвой, пылкой и мечтательной…
Тут узрел я в женах редкую,
И мое вдруг сердце томное
Красотой ее небесною,
Как светилом, озарилося…
Но и тут судьбина лютая
Между нас преграду крепкую
Создала рукою мощною:
Я из бедного беднейшим стал!
Как вершины древ кудрявые
Меж собою ищут сблизиться,
Но стремленьем тока быстрого
Друг от друга отделяются,
Так подобно рок жестокий мой,
Мне увидеть дав волшебницу,
Воспретил мне быть ей спутником
На стезях тернистых жизни сей!

Стихотворение было написано в минуту отчаянья. В тот

момент, когда с высоты тридцати семи лет «большое видится на расстоянье». И это большое, окрашенное в сумрачные тона размышлений человека, пытающегося рассчитаться с жизнью, четко выделяло контуры пережитого, теряя порою его полутона.

Такие полутона можно почувствовать в другом, более раннем стихотворении Яковлева, открывающем цикл его любовной исповеди, в сборнике, напечатанном через десять лет после смерти актера. Стихотворение это, названное составителями сборника (а может быть, и самим Яковлевым) «Жалобы влюбленного», откровенно подражательно, написано по всем законам романсной лирики XVIII века. Но оно привлекает первозданностью «чувствований» автора, безыскусственной искренностью лирических признаний. Несколько строк из него следует привести хотя бы потому, что, по утверждению многих мемуаристов, в них довольно явственно проступает портрет возлюбленной автора, соответствующий внешности Каратыгиной: голубые глаза, светлые волосы, нежный цвет лица, благородство осанки.

Ее величественна поступь
И нежны русые власы,
Ланиты розами покрыты,
Эфирны ясные глаза.

Еще больше конкретных примет развивающихся взаимоотношений Яковлева с любимой им женщиной содержится в стихах, адресованных «неведомой» Аглае.

На толь, Аглая, я пленился
Твоей небесной красотой,
Чтоб вечно мучился, крушился,
Снедаясь лютою тоской?..
На толь свободу я оставил,
Чтобы, вздыхая, слезы лить?
Меня злой рок любить заставил,
Тебе — претит меня любить.
Претит, и, к моему страданью,
Тебя с любезным сочетал
И страсти вашей к увенчанью
Залог супружества вам дал.
Я часто вижу, ты лобзаешь
Малютку милую свою;
Увы, Аглая, ты не знаешь,
Что тем терзаешь грудь мою…

Многие стихотворения Яковлева сопровождает одна и та же мысль:

О, как счастлив тот супруг,
У кого супруга — друг!

В них он мечтает быть —

Полезным миру гражданином,
Супругом верным и отцом…

Осуждает того, кто нарушает библейские заповеди «не укради» и «не прелюбодействуй»:

Пути его — пути неправы,
Дела его — дела лукавы;
Он в свете любит лишь себя:
За мнимым счастием несется,
Приобрести его печется,
И ближних и себя губя.

Сокрушается о судьбе тех,

Кому честь, совесть не препона
Для насыщения страстей!..

А сам все более и более упорно стремится, как и его неистовые герои, к порушению семейной добродетели. Будучи не в силах противостоять жадному желанию «насыщения страстен», он безотчетно несется за «мнимым счастьем». И в конце концов добивается своего, о чем и сообщает с упоением в единственном из его лирического цикла мажорно звучащем стихотворении «Счастливый день».

…Вся природа улыбнися
В сей приятный сердцу день,
Вкруг меня все веселися,
Я отгнал печали тень!
День, мне в жизни незабвенный,
Будь навеки мною чтим;

От Аглаи я бесценной
Слышал слово: ты любим!!
Слово милое! твердися,
Представляй в уме моем,
Как устами мы слилися
И взаимным бытием.

«Последние два стиха, — комментировал это стихотворение Рафаил Зотов, — даже нескромны… Но тот, кто не шутя жертвовал своей жизнью, чтобы смягчить предмет своей страсти, заслуживал, может быть, свой счастливый день…»

«Счастливый день» не принес обоим долгой радости. Забегая вперед, следует сказать, что за ним последовали неизбежная в подобных случаях огласка, разрыв с семейством Каратыгиных, беспрестанные мысли о смерти, нашедшие свое выражение и в уже цитированном последнем из известных, посвященном Каратыгиной, стихотворении Яковлева:

Прилети, голубка нежная,
Взяв птенцов с собой любимейших…
Прилети и на терновник сядь,
Что скрывать мой будет хладный прах!
Поворкуй, моя любезная,
Над могилою забытою
В память друга песнь унылую!

Но оно было написано, как уже упоминалось, значительно позже. Нам же предстоит возвратиться, дабы не прервать биографическую канву, на восемь лет назад — в 1802 год, год наиболее тесных отношений Яковлева и Каратыгиной (о чем свидетельствует и приведенное ниже письмо, в котором Александра Дмитриевна упоминается как человек ему близкий).

ПОД КОМАНДИРОВ ЯРМОМ ЛИХИХ

«Милостивый мой государь Алексей Николаевич!

Нижайше благодарю, что Вы, и в отдалении будучи, меня не забываете. Я надеюсь, что Вы не сомневаетесь в моем доброхотстве и желании Вам всякого благополучия, следовательно, и распространяться об этом нечего.

А мы, бедные, все еще под тем же ярмом, под которым были и при отъезде Вашем. Когда-то судит бог избавиться лихого командира. Жалованье наше тем остановилось. И под рукою сказывают, что надолго. Вот те и экономия! Александра Львовича ожидают в ноябре; а между тем (как в „Недоросле“ сказано) он[7] и в три часа напроказит столько, что веком не поправишь. Что делать. Терпи горе да пей мед. Господа московские[8] лишь дали себе в бенефис „Ромео и Юлию“ и „Эйлалию Мейнау“,[9] как в тот же вечер г-н Майков и объявил их запрещенными товарами. Он теперь сам и цензорскую должность занимает. А Клушин, видя сие, ото всего отрешился, сказывается больным и все сидит дома, а между тем посредством говорильных труб и зрительных труб все видит, все слышит, что в школе и в конторе ни делается. И я думаю, что он, из сего сочиня экстракт, поднесет его Александру Львовичу. Марья же Алексеевна и без Клушина экстракта все подробности знает, как и для чего в школе давались спектакли, кто и чем дарил девушек и проч. проч. А все служит к падению мизернова нашего колосса. Вот уже пятый день колотит его лихорадка. Это недаром. Ну, да с нами крестная сила! Над ним и трясись!.. Сегодня играют „Мисс Сару Сампсон“ [10] и при ней па-де-труа, в котором Вальберхова, Колосова и Берилова танцуют. 16-е число сего месяца Колосовой бенефис, будет играно „Ненависть к людям и раскаяние“ и балет „Дезертир“. Эйлалию играет сама Колосова:[11] — бог знает, что вздумалось. Александра Дмитриевна благодарит за напоминание об ней и посылает с сим чувствительнейшую благодарность»,

— так писал неизвестному адресату Алексей Семенович Яковлев 12 сентября 1802 года в одном из немногих дошедших до нас писем.

Находиться «под ярмом» Аполлона Александровича Майкова актерам и впрямь было трудно. Будучи «калифом на час», он стремился как можно более выгодно показать себя и среди ухабов начавшегося царствования не оступиться. Советоваться с актерами быстро перестал. Репертуарная линия Майкова сводилась к тому, чтобы на сцене были представлены вещи апробированные, не вызывавшие нареканий или аллюзионных сопоставлений. Значительная доля спектаклей падала на бенефисы, за которые в немалой мере несли ответственность сами актеры. Если же кто-либо из начальства изволил говорить по поводу пьес критически, в репертуар они не допускались.

Помогать Майкову в репертуарных делах обязан был цензор Клушин. Но от того задорного Александра Клушина, который когда-то с молодым Иваном Крыловым выпускал крамольные журналы, не осталось и следа. Полубольной, усталый, он устранился от всяких дел. И глас «говорильных труб» если и слышал, то делал вид, что он до него не доходит.

Царствование Майкова было скоротечным. С 20 декабря 1802 года предложения конторе снова начал подписывать вернувшийся Нарышкин.

Ожидания Яковлева не оправдались. Не помогли ни «говорильные», ни «зрительные» трубы. Клушин отмолчался, и его скоро проводили на пенсию. Жена Нарышкина, Мария Алексеевна, тоже никакого «экстракта» не составила. И падение «мизернова колосса» не состоялось. Все оказалось наоборот.

Сразу же по приезде Нарышкин отправил статс-секретарю императора Д. Т. Трощинскому следующее письмо: «Небезызвестно Вам, что во все время отсутствия моего заступающий вместо меня господин бригадир Майков управлял театральною дирекциею, которую я ныне, по возвращении моем, во всей желаемой исправности нашел как со стороны порядка, так и соблюдения казенного интереса. По поводу чего, отдавая ему полную в том справедливость, не менее того, по признательности моей, долгом себе поставляю просить вашего высокопревосходительства: иметь счастие представить об оном государю императору…» И просил произвести Майкова в камергеры «в поощрение к дальнейшему продолжению с успехом его служения».

Что же касается положения в театральной школе… Закрыв глаза на то, «кто и чем дарил девушек», Нарышкин обратил внимание (и, надо сказать, сделал это к своей чести) на другое: там в его отсутствие подготовил к спектаклям несколько старших воспитанниц ничего за то не получающий от дирекции Иван Афанасьевич Дмитревский. Дмитревского снова официально

(неофициально он никогда не порывал связи с театром и школой) привлекли к сценической подготовке актеров. По этому поводу Нарышкин подписал особый приказ. В предложении конторе от 1 февраля 1803 года значилось, что за труды и успехи Дмитревского в течение протекших шести месяцев, «в кои он обучал, удостоить его, дав ему 300 рублей».

О приложенных Дмитревским «трудах и успехах» зрители и театральное начальство смогли судить очень скоро. Через два дня после подписания приказа состоялся подготовленный им дебют воспитанницы Екатерины Семеновой, которой суждено было стать одной из самых знаменитых русских актрис.

Выступила Семенова 3 февраля в комедии Вольтера «Нанина» на подмостках вновь отстроенного архитектором Тома де Томоном Большого театра. На сцене этого театра играли уже больше двух месяцев. Но русские драматические спектакли в то время шли там редко.

Наступивший 1803 год не принес в репертуар русской труппы чего-либо интересного. Времена при воцарении Александра I стали либеральнее, декларации об этом следовали за декларациями. Здесь бы и оживиться русскому театру. А репертуар театра беднел и бледнел. Публике преподносили пьесы вроде пресловутого «Суда Соломона» (эту драму Кенье перевел с французского Клушин), о которой даже самые горячие театралы восклицали:

— Да избавит от них Аполлон всякого посетителя русского театра!.. Такое литературное уродство… Сверх того, так скучна, так скучна, что мочи нет.

Яковлеву в этом «литературном уродстве» пришлось сыграть главную роль.

Своеобразный фурор произвела постановка еще одной «Лизы», созданной приятелем Яковлева надворным советником иностранной коллегии В. М. Федоровым, человеком незлобивым, добродушным, но недостаточно умным и безвкусным. Драмам его, лишенным всякого таланта, добродетельным и подобострастно патриотичным, был открыт (не без одобрения высочайших особ) свободный доступ на императорскую сцену. Одна из его пьес удостоилась даже представления во время празднования столетия Петербурга, которое состоялось 16 мая 1803 года. В этот день, по свидетельству Арапова, «государь и вся императорская фамилия… находились в Большом театре, в средней большой ложе; была представлена драма „Любовь и добродетель“, соч. В. М. Федорова, и потом балет „Роланд и Моргана“… Спектакль был торжественный: все места по большей части были заняты высшими сановниками и дипломатическим

корпусом, и театр был освещен внутри и снаружи блестящим образом».

Яковлев с Каратыгиной выступали в драме В. М. Федорова. Играли они и в следующем «опусе» того же автора «Лиза, или Следствие гордости и обольщения», непосредственно заимствованной автором, как было сказано в афише, из повести Карамзина. Но во что превращена была «Бедная Лиза»!

«Лизу оплакивают; из Лизиной истории сочиняют драму; Лизу превращают из бедной крестьянки в дочь дворянина, во внучку знатного барина; утонувшей Лизе возвращают жизнь; Лизу выдают замуж за любезного ей Эраста, и тень Лизы не завидует теперь знаменитости Агамемнона, Ахиллеса, Улиса и прочих героев Илиады и Одиссеи», — иронически отзывался журнал «Вестник Европы» в 1811 году о «Лизе» Федорова.

В отличие от «Лизы» Ильина, она была пропитана слащавым и подобострастным монархизмом.

«Русский идет драться за отечество, веру и доброго царя своего, а неприятели почти все за деньги… Вот, милая, что делает нас непобедимыми…»

Часть зрителей при подобных сентенциях рыдала. Другая возмущалась пошлостью проповедей героев. Но пошлости эти приходилось декларировать и Яковлеву, игравшему роль Эраста, уверенного, что он влюбился в простолюдинку. Хотя бы такие:

— Я, завлечен будучи извергами человечества в игру, проиграл все свое имение… Мне жениться на Лизе? Бедному на бедной? Дворянину на крестьянке? О! Да будет проклято это изречение! Нет! Создатель мира! Язык мой произнес сие, не согласуясь с рассудком…

Тут было от чего впадать и в негодование, и в тоску!

«Конец 1803 года, — читаем мы в летописи Пимена Арапова, — заключился представлением попеременно: „Лизы“ Ильина и „Лизы“ Федорова, и „Русалки“, которую публика любила видеть по преимуществу; была возобновлена опера „Февей“, несколько раз сыграна драма „Рекрутский набор“ и 31 декабря шла опять „Русалка“».

В трогательной, с антикрепостнической направленностью драме Ильина «Рекрутский набор» Яковлев не играл. В сказочной опере «Февей», сочиненной когда-то Екатериной II, — также. Что же касается пресловутой «Русалки», то пройдет несколько лет, и он с величайшим презрением скажет:

— Право, скоро заставят играть Видостана в «Русалке».

Но в год, о котором идет речь, ему пришлось сыграть и эту роль в первых двух из четырех, поставленных в разные годы, частях феерической «Лесты, или Днепровской русалки»,

явившейся вольной переработкой комической оперы Ф. Кауэра «Фея Дуная».

Занятые в ней актеры не раз изъявляли негодование самыми «энергичными выражениями», доказывая друг другу, что «все эти русалки и прочая такая же дребедень только портят вкус публики, и дирекции следовало бы дать ему другое направление». Но спорить с дирекцией решались немногие. За отказ от роли полагалось, как это уже случилось с Яковлевым, сажать актеров под арест «на хлеб и воду», а то и отсылать в «смирительный дом».

Дирекция прекрасно понимала одно: от подобных зрелищ, в которых, по меткому выражению Жихарева, «столько чертовщины, что христианину смотреть страшно и в будни, не токмо в праздники», можно получить большой доход (и не получить нареканий за крамолу!). Она всячески содействовала постановке «Русалки», обставив ее роскошными декорациями, сложной машинерией, красочными костюмами и лучшими актерскими силами.

В «Русалке» играли пантомимно-драматические роли Яковлев и Каратыгина, выступал один из лучших оперных комедийных актеров — Воробьев. «Опера „Русалка“, — записал в своей театральной летописи Пимен Арапов, — несмотря на всю нелепость своего содержания, произвела фурор; и в Петербурге только что и говорили об ней и повсюду пели из нее арии и куплеты… Повторялось представление „Русалки“ через день… Театр обыкновенно был полон».

Таково было положение петербургского театра в начале царствования Александра I, пока не появился там в качестве ближайшего помощника Нарышкина по репертуарной части будущий известный драматург и страстный театрал Александр Александрович Шаховской.

Глава четвертая СЛАВНЫЕ РУССКИЕ ПОЛКОВОДЦЫ И БЕССМЕРТНЫЙ ВЕНЕЦИАНСКИЙ МАВР

НЕУТОМИМЫЙ ШАХОВСКОЙ

До конца жизни не будет знать покоя этот картавящий, пришепетывающий, с маленькими острыми глазками и огромным птичьим носом, быстро семенящий короткими ножками, одержимый театром человек. Он то и дело менял свои взгляды, быстро сходился с людьми и так же быстро наживал в них врагов, бесконечно ошибался, противоречил сам себе. Его неоднократно (и не без основания) упрекали в пристрастии к кому-либо или к чему-либо и сопутствующей этому несправедливости. Но ему совершенно были чужды чиновничье равнодушие, холодный эгоистический расчет, карьеристское утверждение собственного я. С его приходом начала оживляться русская сцена. Нарышкин дал ему немалую власть.

Сам Александр I не занимался театром. Он имел достаточно компетентных чиновников. И предпочитал (как, впрочем, и во многих других делах) спрашивать с них, а не опекать. Это позволяло как будто бы проявиться большой инициативе. А на самом деле чаще всего сковывало ее: самостоятельно действовать чиновники боялись, оглядывались на вышестоящих, вышестоящие же пытались предугадать оценку их действий императором.

Нарышкин умел одним из первых улавливать малейшие колебания придворной атмосферы. Он быстро усвоил носившийся в воздухе принцип: находясь во главе чего бы то ни было, прежде всего спрашивать с подчиненных. Для этого надо дать своим ближайшим помощникам власть над нижестоящими.

30 апреля 1804 года последовал его приказ конторе театральной дирекции: «Чтобы актеры и танцовщики ведомства театральной дирекции не подавали мне никаких бумаг иначе как через своих инспекторов; или бы относились с таковыми в сию контору к господину советчику репертуарной части князю Шаховскому, который, доведя их до сведения моего, будет получать от меня надлежащие по оным приказания». И «советчик репертуарной части» с энтузиазмом принялся за дело.

Пеструю картину представлял в 1804 и 1805 годах репертуар русской труппы. Пародийно-пасквильные комедии «Новый Стерн», «Черный человек» (постановкой которых начинал поход Шаховской против «слезливых», по его словам, писателей и «плаксивых» сочинителей), обе сентименталистские «Лизы» и другие подобные им пьесы, классицистские трагедии и комедии бурно сосуществовали на сцене. Им аплодировали, им свистели, о них спорили, но ходили смотреть не по одному разу.

Начало нового, 1805 года ознаменовалось возобновлением

старой трагедии. На своем бенефисе 30 января Яковлев сыграл роль Росслава в одноименной пьесе Княжнина.

«Кто не знает „Росслава“? — восклицал „Журнал российской словесности“. — Сего лучшего произведения российского театра?.. День представления „Росслава“… может послужить доказательством тем людям, которые несправедливо укоряют русских в пристрастии к французскому театру и которые говорят, что у нас нет хороших актеров, что единственно от театральных сочинителей зависит заставить любить или презирать отечественный театр… Господа актеры разыграли „Росслава“ со всем искусством и пленили зрителей своей игрой. Особливо же г. Яковлев, игравший роль Росслава, восхитил зрителей…»

А «Журнал для пользы и удовольствия» заключил свой отзыв лаконичным похвальным экспромтом:

Кто боле заслужил хвалы — творец Росслава
Иль Яковлев игрой? — обоим честь и слава!

Давно умерший «переимчивый» Княжнин еще имел успех у публики. В «Росславе» сконцентрировались страсти политические, исполненные вольнолюбивого патриотизма. Сквозь тяжеловесную вязь устаревшей стихотворной формы прорывались строки, достойные жить в веках. И строки эти были вложены в уста плененного шведами российского полководца Росслава.

Цари! Вас смерть зовет пред суд необходимый,
Свидетель вам — ваш век, судья неумолимый…
И смерть, срывая с вас багряную порфиру,
Кто вы, являет то попранну вами миру.

Как и в других классицистских русских трагедиях, историческая основа «Росслава» была условна и абстрактна. Но иллюзионная сущность трагедии, созданной во времена Екатерины II, не потеряла своей актуальности и при ее внуке. В сгущавшейся над Россией военной атмосфере начала 1805 года пророческим предостережением звучали слова мужественного Росслава:

Российскую страну в плачевны дни сии
Объемлют зависти ужасные змии.
Европа, будуще ее величье видя,
Трепещет, в ней царицу ненавидя;
И чтоб пожрать ее, смущая тишину,

Отсюда к ней влечет кровавую войну…

Не менее пророчески звучал и ответ Росслава пленившему его узурпатору Христиерну:

…Тот свободен,
Кто, смерти не страшась, тиранам не угоден.

23 мая 1805 года «с дозволения правительства» была снова допущена на сцену крамольная «Ябеда». Из прежних исполнителей в ней играли лишь Яковлев, с тем же успехом выступивший в роли Прямикова, да Андрей Васильевич Каратыгин, вновь исполнивший роль стряпчего Паролькина. «Ябеда» вызвала огромный интерес. И новые надежды на молодого русского императора. «Она опять позволена, — с упоением восклицал рецензент „Северного вестника“». И добавлял: «Комедия „Ябеда“ не есть один только забавный идеал, и очень верить можно злоупотреблениям, в ней представленным; это зеркало, в котором увидят себя многие, как скоро только захотят в него посмотреться… Г-да актеры разыгрывают эту пьесу, по-моему, удачно».

Как бы в укрепление этих надежд «Ябеде» рукоплескал сам государь. И где! На празднике, устроенном в его честь на даче Нарышкина, стоящей в тринадцати верстах от Петербурга. Каких только зрелищ не было на этом празднике. Все труппы петербургского театра и воспитанницы участвовали в нем. «Ябеда» же была представлена как сопровождение другой комедии — «Вестникова с семьей», когда-то в придворно-памфлетной манере сочиненной Екатериной II.

Государь смеялся на комедии Екатерины II. Смеялся также и на представлении «Ябеды». Показ ее на публичных театрах не запретил. Но почему-то она после появления на домашнем театре Нарышкина будто сама по себе, будто без всякого нажима соскользнула с постоянного репертуара императорской сцены, несмотря на полные сборы и более чем сенсационный успех… Как все это было в духе лицемерного царствования «благословенного» Александра I!

А время требовало новых пьес. 1805 год сгустит кровавые тучи над головами русских людей. Уже недалек был тот час, когда русские войска отправятся далеко за пределы своей страны. Шенграбенский бой с наполеоновскими войсками разразится осенью 1805 года. Тот самый бой, за который немногие из оставшихся в живых героев получат в награду медаль с надписью:

«Один против пяти»…

13 августа русские солдаты двинутся в длинный военный поход. В начале сентября на театр военных действий отправится считавший себя великим полководцем император Александр I. В преддверии грядущих событий с особым эффектом прозвучат 30 августа речи сыгранного Яковлевым карамзинского героя Алексея Любославского в постановке «Наталья — боярская дочь».

«И теперь, в уединении моем, — вспоминал потом инсценировавший повесть Карамзина Сергей Глинка, — слышу рукоплескания при том месте, когда Яковлев, игравший Любославского… обнажил меч и воскликнул: „Тень моего отца, ты зовешь меня на подвиг славы и смерти… Наталья, враги грозят земле русской! Нам должно расстаться! Смерть за отечество — торжество души русской!“»

Слова Глинки подтверждает и отзыв «Северного вестника»: «Публика была весьма довольна драмой С. Глинки… г. Яковлев представил Алексея; этот день ему был удачен: он был наполнен чувствами страстного любовника, изъяснял их с чувствительностью и когда нужно было с жаром и вызывал слезы у зрителей». Но слезы вызывались отнюдь не у всех. Многие могли бы присоединиться к словам студента Жихарева, записавшего в свой дневник: «И „Лиза“ Федорова скучна, а „Наталья“, по-моему, еще скучнее. Персонажи все на ходулях, несут такую пошлость, что мочи нет».

Все настойчивее начинает наступать на сентименталистский репертуар Шаховской. Убежденный классицист, талантливый комедиограф, он стремится стать «русским Мольером». Ищет новую героическую отечественную трагедию. Протестует против напыщенности старой. Только что приехавший из Франции, он в восторге от разговоров с актером Монвелем. Повсюду повторяет его слова о том, что актеру необходимы «образование и обогащение ума и души… чтением славных поэтов, историков, наблюдателей, советами и беседой людей просвещенных и опытных…»

Шаховской окружает театр такими «поэтами, историками и наблюдателями». В только что организованный репертуарный комитет, кроме него, входят: его ближайший приятель баснописец Иван Андреевич Крылов, будущий директор Публичной библиотеки и президент Академии художеств Алексей Николаевич Оленин, получивший высокое звание академика Иван Афанасьевич Дмитревский; светские высокопоставленные поклонники театральных муз: Иван Алексеевич Гагарин, Василий Валентинович Мусин-Пушкин, Павел Михайлович Арсеньев.

Князю Шаховскому нужна новая, никогда не ставившаяся на

петербургской сцене трагедия, которую актеры подготовили бы под его, князя, руководством. И Шаховской еще в 1804 году нашел такую трагедию. А вместе с ней обрел и такую актрису, которая прославила эту трагедию: Екатерину Семенову.

После выступлений в 1803 году она продолжала жить и учиться в театральной школе. Во время гастролей московского трагика Петра Алексеевича Плавильщикова на петербургской сцене Семенова сыграла в сочиненной самим гастролером пьесе «Ермак» роль Ирты. Большого успеха тогда ни она, ни сама пьеса не имели. Но «звездный час» Екатерины Семеновой уже приближался.

Ее прочил Шаховской на главную роль трагедии, которую он отыскал, на которую делал решающую ставку. За которую поручился перед главным казначеем Альбрехтом (не верившим, что новая трагедия сделает сборы) своим годовым окладом. И риск полностью себя оправдал. С постановки этой трагедии начался новый этап развития русской сцены.

В ТРАГЕДИЯХ ОЗЕРОВА

С детства знакомы каждому пушкинские строки о «волшебном крае» — театре:

Там Озеров невольны дани
Народных слез, рукоплесканий
С младой Семеновой делил…

«Невольны дани» зрительского признания Озеров ощутил сразу же после представления 23 сентября 1804 года второй своей пьесы — «Эдип в Афинах». Она была показана на сцене Большого театра. И тотчас получила восторженные отзывы. Первым откликнулся журнал «Северный вестник»: «Жалуются, что знатная публика пристрастилась к французским спектаклям; что надобно играть „Русалок“, чтобы видеть наполненным весь театр. Играйте пьесы, подобные „Эдипу“, и играйте, как играли в „Эдипе“… и театр будет полон… Можно поздравить русский театр с прекрасным произведением». Через два с половиной месяца после второго представления тот же журнал «Северный вестник» восклицал: «Сказывают, что многие любители отечественной словесности, восхищенные представлением „Эдипа“, положили собрать подписку для выбития золотой медали в честь господина Озерова, желая изъявить свою благодарность за такую трагедию, которая по справедливости может почесться одной из лучших, какие до сих пор на российском языке писаны были».

Что же нового было в этой стихотворной трагедии, построенной на античном сюжете, соблюдающей, казалось бы, все те же классицистские единства: времени, места и действия? Чем воздействовала она на зрителей с такой сокрушающей силой? Почему именно с ее представления, по мнению историков театра, началась на русской сцене новая эпоха?

Позже, говоря о произведениях Озерова, Жуковского и Батюшкова, Белинский скажет: «Языком поэзии заговорили уже не одни официальные восторги, но и такие страсти, чувства и стремления, источником которых были не отвлеченные идеалы, но человеческое сердце, человеческая душа».

«Эдип в Афинах», как бы сплавляя в себе воедино принципы высокой трагедии (в прежнем, классицистском ее понимании) и руссоистские традиции сентименталистской драмы (с ее культом чувствований «естественного человека»), предвещал уже качественно новое направление. Не борьба страстей и долга

лежала в основе содержания второй пьесы Озерова. И не прямые поступки героев двигали развитие сюжета. Их переживания, размышления о бренности жизни, о ее смысле, выраженные в элегически-лиричной интонации, определяли смысл трагедии.

Об «Эдипе» заговорил весь Петербург. «Эдипа» восхваляли. «Эдипу» удивлялись. Строки из него заучивались наизусть. Восхищались самой трагедией; интерпретацией мифологического сюжета, историческим принципом ее постановки, задуманной Шаховским в духе античных представлений; сценическими костюмами, на эскизах которых известный археологическими познаниями Оленин выверил каждый узор, каждый орнамент. Восторгались грандиозной перспективной декорацией Гонзаго: ее мощными дорическими колоннами, храмом мстительных эвменид. По словам рецензента, декорация «занимала самое сердце, рождая в нем какие-то мрачные предчувствия». Наслаждались музыкой капельмейстера Козловского, ее величавой трагичностью (правда, несколько не соответствующей благополучному концу пьесы, к которому склонили автора тяготеющие к классицизму члены репертуарного комитета).

Пели дифирамбы игре актеров. Особенно Шушерину в облике гонимого роком, свергнутого сыновьями с царского трона, ослепившего себя Эдипа; Семеновой, создавшей образ трогательной и «полной огня», верной отцу Антигоны; Яковлеву — в роли вставшего на их защиту мудрого и доблестного афинского царя Тезея.

Позже, получив полную меру признания в роли Эдипа, Шушерин не без злорадства утверждал, что Яковлеву якобы лишь «во уважение высокого роста и богатырской фигуры предложили играть царя и героя Тезея». И что на его, Яковлева, месте он, Шушерин, взял бы роль Полиника, «которая могла затмить Эдипа». В словах Шушерина имелась доля истины. Роль предавшего отца, а потом готового положить за него жизнь Полиника (которую играл незадолго до этого приехавший из Москвы и зачисленный в петербургский театр Григорий Жебелев) была насыщена той сложностью чувств, которая всегда привлекала Яковлева. В ней был тот нерв, то противоборствование страстей, которые соответствовали характеру его дарования и которые отсутствовали в декламаторско-звучной роли Тезея. Но роль Тезея дали ему не только за «богатырскую фигуру». Роль гуманного афинского царя в первой постановке «Царя Эдипа» несла на себе груз политически острых ассоциаций.

Вера в прогрессивность учреждаемых императором всевозможных комитетов, в усовершенствование государственной

системы, которая должна привести к «справедливости», еще не покачнулась.

Где на законах власть царей установление,
Сразить то общество не может и вселенна,—

с гордостью возглашал в трагедии Озерова Тезей. И слова его вызывали восторженную бурю в зрительном зале. «Спасибо нашей публике, — записывал, имея в виду эту реплику, еще будучи студентом университета, Жихарев, — которая, какова ни есть, не пропускает, однако ж, ничего, что только может относиться к добродетелям обожаемого нашего государя».

Как уже говорилось, недалек был тот час, когда русские войска поспешат в Австрию для борьбы с Наполеоном Бонапартом. Но тогда, в 1804-м, еще у всех на слуху были обещания Александра I (данные во время заключения Россией со странами Европы Амьенского мира), что он не допустит военных действий. Зрители пятиярусного Большого театра исступленно аплодировали благородному Тезею — Яковлеву, с величественным достоинством вещавшему хитрому посланцу Фив Креону, который призывал Афины возглавить военные действия:

Но я не для того поставлен здесь владыкой,
Чтоб жизнью жертвовать мне подданных своих,
Чтоб кровь их проливать к защите царств чужих.
Для славы суетной, мечтательной и лживой
Не обнажу меча к войне несправедливой!..
Лавр трону есть краса, но мирные оливы —
Сень благотворная для общества всего.

Величественный, «сладкогласный», с одухотворенным лицом, Яковлев был единственным в то время на петербургской сцене актером, который с наибольшей силой мог донести до зрителей и политический смысл трагедии и ее поэтический ритм.

Озеров же был очень придирчив к актерам, когда дело касалось чтения сочиненных им стихотворных строк. «Везде, где должно занять ум, — утверждал он, — возбудить внимание зрителей и поражать воображение, там сочинители стараются красотою, согласием и звучностью стихов прельстить слух, и такие стихи должны быть произносимы с силою, с важностью в голосе… В тех же местах, где по сильным движениям страсти, по истинным изображениям чувства, сочинитель считает, что зритель должен забыть все и следовать за действующим лицом и,

так сказать, уличить себя в нем, там употребляются самые простые и обыкновенные выражения и обороты. Следовательно, и актер должен произносить сии стихи почти как прозу…»

Яковлев с силой, с «важностью в голосе» произносил стихи. Простых выражений и оборотов в речи Тезея не было. Так же как не было и сильного накала страстей. Роль была статична и однообразна. Но Яковлев, если пользоваться терминологией Дмитревского, был в ней весьма эффектен. Рукоплесканий в его честь неслось не меньше, чем в адрес Шушерина и буквально покорившей публику в роли Антигоны «младой Семеновой». От Александра I всем троим за исполнение озеровского «Эдипа» были преподнесены бриллиантовые перстни.

И все же Яковлев не был в упоении от Тезея. Ему нравилась трагедия Озерова. С вдохновением читал он из нее отдельные строки. «С каким глубоким чувством и с какою благородною греческою простотою, — восхищался Жихарев, — произносил он два стиха»:

Родится человек лет несколько поцвесть,
Потом — скорбеть, дряхлеть и смерти дань отнесть.

Но то были отрывки из монологов несчастного Эдипа, а не благополучного Тезея. Роль Тезея он мастерски, чуть нараспев, как читают поэты, декламировал. В других ролях — жил. В «Эдипе» не пришлось сыграть ему такой роли. И все же, пользуясь успехом этой трагедии, он сыграл другую — желанную, когда-то насильно отторгнутую от него, в первой пьесе Озерова (с которым он, по словам мемуаристов, подружился). Роль слабовольного, неверного своему слову, во всем противоположного Тезею правителя в трагедии «Ярополк и Олег».

Несмотря на небывалый успех «Эдипа», дирекция не соглашалась на возобновление «Ярополка и Олега». Тогда Яковлев взял ее себе в бенефис. Первое драматическое творение Озерова по сравнению с «Эдипом» было менее совершенным. Но и оно, благодаря игре бенефицианта и известности автора, теперь возбудило огромный интерес. Увидев это, дирекция, пользуясь данными ей правами, хотела удержать пьесу в репертуаре, не заплатив автору ни копейки. Самолюбивый Озеров не согласился на это. Тотчас после спектакля «в пользу Яковлева» он демонстративно забрал из театра единственный имевшийся там экземпляр трагедии. Сделал он это, разумеется, при помощи бенефицианта. За что Яковлев и вступил в очередной конфликт с начальством.

28 ноября 1805 года конторой театральной дирекции было

получено следующее предписание: «В постановлении правил о бенефисах существует, между прочим, и то, что хотя актерам в бенефис и дозволяется получить первое представление новых пьес, но с тем, однако ж, чтобы оные потом оставались в пользу дирекции. Ныне же актер Яковлев, получивши в свой бенефис представление трагедии „Ярополк и Олег“, возвратил оную автору, не испрося на то от начальства дозволения, и в то самое время, когда уже об ней возвещено было публике афишами. Предлагаю, как за несоблюдение им введенного единожды навсегда о том порядка, так и за то, что через сие воспрепятствовал он дирекции воспользоваться принадлежащим ей правом и выгодою, удержать 500 рублей из полученного им жалованья. А. Нарышкин».

Ведавший бухгалтерскими делами Майков дал в свою очередь приказание казначею Альбрехту удержать из жалованья Яковлева 500 рублей. Что тот и сделал не без удовольствия, записав их в приход.

Со свойственной ему широтой махнув рукой на неприятности и существенный материальный урон, Яковлев готовился уже к выступлению в новой пьесе Озерова «Фингал», постановку которой, несмотря на распри с драматургом, всячески торопила дирекция. Слишком велика была слава автора «Эдипа в Афинах». Новую его пьесу ожидали как величайшего события.

«Фингал» увидел свет 8 декабря 1805 года. В спектакле были заняты прославленные актеры — Яковлев, Шушерин, а также многообещающие молодые: певец Самойлов с женой Черниковой-Самойловой и Екатерина Семенова. Оформляли его мастера перспективной живописи «могучий» Гонзаго и «романтический» Корсини. Костюмы готовили снова по эскизам Оленина. Торжественную музыку к нему, то элегически-нежную, с преобладанием звучания арф и гобоев, то тревожно-суровую — с ведущей партией громкозвучных духовых инструментов, создал композитор О. А. Козловский. Музыка пронизывала все действие спектакля. Она служила своеобразным камертоном решения пьесы Озерова постановщиками, оформителями и актерами как романтической трагедии. Это соответствовало драматургическим особенностям «Фингала».

Трагедия основывалась на знаменитых «Песнях шотландского барда Оссиана». Своеобразный оссиановский романтизм с его мрачным северным колоритом воспринимался Озеровым (как и многими другими русскими литераторами) в несколько смягченном аспекте. Не случайно, говоря о песнях Оссиана, Карамзин восклицал: «Глубокая меланхолия, иногда нежная, но всегда трогательная… приводит читателя в некоторое уныние, но

душа наша любит предаваться унынию сего рода…»

Лирико-элегическое начало определяло весь строй спектакля.

Средневековые с античными деталями костюмы. Торжественное звучание хоров, сопровождающее все три действия трагедии. Звучные, исполненные страстной любви и не менее страстной ненависти монологи героев, стоящих на фоне унылых, пустынных скал. Мужественная красота и благородное достоинство Фингала, созданного Яковлевым. Очарование его возлюбленной Моины — Семеновой. Отточенный Шушериным рисунок роли ее отца, коварного Локлинского царя Старна, который обещал вождю вольного Морвена Фингалу руку дочери, но из чувства кровавой мести стремился его погубить. Превосходные балетные и пантомимные сцены, перемежающие драматические эпизоды. Все это отличалось подлинным вкусом, слаженностью, великолепным мастерством.

В роли Фингала «употреблялись самые простые обыкновенные выражения и обороты». Хотя в ней тоже не было движения страстей. Она тоже была в какой-то степени декламаторской. Но образ доблестного морвенского вождя определяли романтические черты всепоглощающей любви, во имя которой совершаются все лучшие поступки на земле.

Твой взор переменил нрав дикий и суровый:
Он дал мне нову жизнь, дал сердцу чувства новы,—

признавался Фингал Моине. Ради возлюбленной он шел на все. Становился терпимее к недостаткам людей. Обретал веру в них. С открытым сердцем соглашался на унизительные условия, которые выдвигал ненавидящий его Стари. Проникнутый гуманизмом образ требовал психологической окраски. Она-то и отличала его от образа Тезея. Фингал был ближе Яковлеву, чем идеальный афинский царь в «Эдипе».

Задушевность, лирическая самоуглубленность, характерные для русских романтиков начала XIX века в литературе, отличали сценический облик Фингала, созданного Яковлевым.

«Яковлев в роли Фингала, — утверждал Жихарев, — может служить великолепным образцом художнику для картины: это настоящий вождь Морвена; черты лица, стан, походка, телодвижение, голос — все было очаровательно в этом баловне природы. Что ж касается до искусства его в роли Фингала, то, мне кажется, оно заключалось в отсутствии всякого искусства: он играл с одушевлением и непринужденно».

Роль окрашивалась разными психологическими оттенками. Фингал Яковлева был нежнейшим из возлюбленных и

одновременно храбрым воином. В сцене спора Фингала со Старном, по утверждению того же Жихарева, «он был истинно превосходен».

Царь, изменяешь ли ты слову своему?
Коль нам не верить, царь, то верить ли кому? —

с суровым спокойствием спрашивал Фингал. И, услышав в ответ от Старна угрожающее:

Ты в областях моих! —

с не меньшей угрозой напоминал:

Я здесь не в первый раз!

«Это полустишье сказано было Яковлевым с такой энергией, что у меня кровь прихлынула к сердцу. За это полустишье, которым он увлек всю публику и от которого застонал весь театр, можно было простить гениальному актеру все его своенравие…»

Слова Жихарева подтверждает рецензия, помещенная в журнале «Любитель словесности»: «Какая обширная мысль заключается в малых сих словах: „Я здесь не в первый раз!“ О том же говорит и дошедшая до нас запись в дневнике безымянного очевидца спектакля, сделанная после смерти Яковлева: „Фингал останется навсегда памятником той потери, которую театр нам сделал смертию Яковлева. Кто может выразить полустишье: „Я здесь не в первый раз!“ так, как выражал Яковлев…“

Во время одного из спектаклей „Фингала“ кто-то сочинил экспромт, сразу же пошедший по рукам зрителей:

Довольно, коль актер героя выражает!
Но Яковлев игрой героев возвышает.

Вскоре после премьеры появился отклик и в журнале „Северный вестник“: „Фингал“ представлен в первый раз. Он принят публикой с восхищением; „Фингал“ сыгран удачно; „Фингал“ соединяет в себе премного такого, что занимает вместе и слух, и взор, и воображение. Пение г-жи Самойловой, г-на Самойлова, одушевленная игра господ Яковлева и Шушерина, томная игра госпожи Семеновой, великолепный наряд актеров, новые декорации господ Гонзаго и Корсики; выразительная и

трогательная музыка господина Козловского; танцевание госпожи Колосовой; отменное сражение воинов и, наконец, прекрасные стихи… — вот что украшает „Фингала“. „Фингал“ останется навсегда украшением нашего театра». «Трагедия сия чрезвычайно понравилась публике, — сообщал и „Любитель словесности“… — Господа Шушерин и Яковлев… также и госпожа Семенова… искусством своим заставляли зрителей почти беспрестанно аплодировать…»

Правда, «Любитель словесности» многого в спектакле не принимал. «Балеты и сражения, — уверял он, — в сей трагедии нимало ее не украшают: можно бы было обойтись и без них, потому что балеты совсем не нужны… Трагедии пишутся более для ума и для сердца, а не для глаз».

Но спектакль продолжал волновать зрителей. Следующие за первым представления «Фингала» превращались из сенсационных в триумфальные. «Фингал» закреплял романтические веяния на русской сцене. И являлся новым этапом их развития. Это еще не всегда понимали его ценители, восклицая: «Трагедия не производит того действия, которое, по правилу истинной пиитики, состоять должно в жалости и в ужасе, возбуждаемых в сердце зрителя». Но и они подпадали под очарование ее постановки, тут же признаваясь: «Как бы то ни было, я люблю эту трагедию: смотря ее, мысленно переношусь в страну Локлинскую, на берег Скандинавии; вспоминаю о правах и обычаях северных пародов и об чудной их мифологии…»

Мифология же, лежавшая в основе содержания «Фингала», не только погружала в созерцательные размышления. Незримым образом беспощадного бога войны Одена, которому поклонялся жестокий Старн, она вольно или невольно вызывала ассоциации с тем, что происходило в окружающем зрителей мире.

После трагического поражения русских под Аустерлицем в декабре 1805 года тревожная атмосфера военного времени в России сгущалась все более и более. Послушно склонив перед Францией голову, бескровно сдала Вену Австрия. Готовился занять Берлин опьяненный «солнцем Аустерлица» Наполеон. Вернулись на родину плененные им в боях русские воины. Военные события назревали где-то там, за пределами России. Но Пруссия все еще оставалась союзницей. Но поражение под Аустерлицем еще свежо было в памяти людей. Чувство патриотизма нарастало. Кульминация трагедии наполеоновской войны для России лишь начиналась. А сколько на долю россиян выпало уже военных трагедий! Русские люди слишком хорошо знали, что несет за собой краткое слово «война».

Может быть, именно поэтому и воспринимали они с таким

страстным сопереживанием каждый намек на боль, на горе, которые сопутствуют войне. Может, именно поэтому те слезы, тот гражданский порыв, которые сопровождали третьесортную, чувствительнейшую из чувствительных драм Коцебу «Гусситы под Наумбургом», впервые показанную в Петербурге 18 мая 1806 года, и определили ее прочный громкий успех.

Яковлев играл в ней мужественного, стойкого «гражданина Наумбурга» Вольфа, пытающегося спасти родной город ценою возможной гибели своих детей. Каратыгина — его жену Берфу, которая ради защиты родного Наумбурга с муками отпускала их в стан врагов. «Яковлев в роли гражданина Вольфа и Каратыгина в роли Берфы, — признавался Арапов, — восхищали публику. Многие дамы постоянно проливали слезы в театре, в сцене, когда являлись дети, предводительствуемые Вольфом, в стан Прокопия (начальника гусситов) для испрошения помилования городу».

За два года до этого объявивший себя императором Наполеон не собирался заниматься «помилованьем». Он пока что завоевывал города. Россия вступила еще в одну коалицию против Франции. Кроме нее, туда вошли Пруссия, Англия и Швеция. 16 ноября был опубликован новый царский манифест о войне с Францией. В церквах священники обращались к народу с проповедями: «Братие, облецытеся во всея оружие божия и шлем спасения восприимите и меч духовный». Согласно еще одному царскому манифесту, приступали к организации народного ополчения в количестве 612 000 человек (и только пятую часть, кстати, сумели обеспечить простейшим оружием). Петербургская печать сообщала, что в Пруссии «с крайней нетерпеливостью ожидали первых сообщений о победах над неприятелем. Боялись, чтобы король не заключил мира, не начавши военных действий… В театре только и представляли, что „Стан Валленштейна“[12] … Зрители пели: „Зовет труба, развеваются знамена…“»

То было в августе и в сентябре. В октябре же после недельных сражений под Иеной и Ауэрштадтом, по образному выражению Гейне, «Наполеон дунул на Пруссию, и она перестала существовать». Под революционные марши «Марсельезы» и «Ça ira» император Наполеон, принимая ключи от склонивших низко головы берлинцев, приказал водрузить над столицей Германии трехцветное французское знамя. С каждым днем все более и более старался услужить ему прусский король. И с каждым днем все беспощадней и жестче становились требования Наполеона.

Изможденная Пруссия взывала к России. Русская армия Направилась к Польше. Французские войска встретили ее у реки Нарев. Кровопролитное сражение у Пултуска 14 декабря каждая из воюющих сторон считала своей победой. Оно продолжалось

один день, унесло тысячи жизней, многих превратило в калек. И не дало обеим сторонам ни одного пленного, ни одного знамени. Ночью русские покинули поле боя. Наполеоновские войска возвратились в Варшаву, где их император решил переждать зиму.

Весть о «победе» у Пултуска быстро донеслась до Петербурга. Уже 19 декабря вездесущий Жихарев записывал в свой дневник: «Всюду радость и на всех веселые лица. Курьер из армии прибыл и привез известие о победе, одержанной генералом Беннигсеном при Пултуске… Французы дрались храбро, напирали отчаянно, но мы устояли и победили. Конечно, потеря в людях и с нашей стороны велика, по зато французов легло вдвое более… Беннигсен не остановится на этой победе, а пойдет вперед… Мы дали себя знать, и первый блин не комом!»

Радостное предвкушение дальнейших побед разделяли с Жихаревым и другие петербуржцы. Все с нетерпением ожидали постановки на сцене новой трагедии Озерова «Димитрий Донской», которая, по ходившим слухам, «была произведением гениальным». Она «является очень кстати в теперешних обстоятельствах, — рассуждал Жихарев, — потому что наполнена множеством патриотических стихов, которые во время представления должны произвести необыкновенный эффект».

Она и произвела «необыкновенный эффект». Жихарев убедился в этом очень скоро, побывав на репетиции нового произведения Озерова, атмосферу которой потом — почти через полвека — попытался воссоздать в интересной своей достоверной меткостью сценке, поставленной в бенефис известной актрисы Александрийского театра П. И. Орловой в 1856 году под названием «13 января 1807 года, или Предпоследняя репетиция трагедии „Димитрий Донской“».

…Оживление царило в тот день в актерском фойе Большого театра. Сюда собрались и занятые в спектакле актеры, и все те, кто с нетерпением хотел посмотреть ее предпоследнюю репетицию. На видном месте расположился расторопный буфетчик, с особым усердием расставивший на придвинутом к стене столе закуски, бутылки с вином и графины с водкой. Вели нескончаемый спор о доходах театра степенный приятель Алексея Семеновича Яковлева бухгалтер Иван Федорович Тикулин и главный казначей Петр Иванович Альбрехт.

— Ну, слава богу, Иван Федорович, — с облегчением вздыхал Альбрехт. И с явно немецким выговором продолжал: — Ни один пустой мест; ни лож, ни кресла, все нарасхват!

— Вот то-то же, — пенял ему Тикулин, — а вы кричите все об издержках… А декорации-то невесть какие: княжеский шатер да

старый дуб. Велика фигура!

— Так-то так, — возражал ему, медленно цедя слова, Альбрехт. — Да, бачка, трагедь не Русалка и не Князь-невидимка. Сегодня сбор, а завтра нет…

Актеры были заняты повседневными делами. Одни подходили к буфету, выпрашивая в долг стакан пунша, а то и чая. Другие вели ленивую беседу, оживлявшуюся лишь при воспоминаниях, кто когда и как играл. И все не понимали, почему вовремя не начинается назначенная репетиция новой трагедии Озерова «Димитрий Донской».

— Кому начинать-то? — саркастически улыбался располневший, начинающий лысеть актер Бобров. И не без ехидства бросал слывшему замечательным комиком Рыкалову и довольно посредственному актеру Рожественскому:

— Не вам же, Василий Федорович, становиться за Шушерина, а Спиридону Антиповичу за Яковлева!

Те возмущались и обижались, сетуя на Шаховского за то, что тот превратил их в «простофилей», а оба они, по их мнению, могли бы сыграть трагические роли «не хуже иных прочих».

Но тут приходил, кряхтя и охая, один из тех «прочих» — Яков Емельянович Шушерин. И все взоры устремлялись к нему.

— Насилу прибрел, — слабым голосом жаловался Шушерин. — Старость да немощи одолели… Кабы дал бог силы дотянуть кое-как до пенсии…

— Напейся душепарочки, — с легкой иронией советовал ему Сахаров, кивая на буфет, — так все пройдет.

— А, пожалуй, хоть сейчас отваляет Ярба, — тихонько судачили про Шушерина стоящие в сторонке актеры, — что твой Яковлев.

Появлялись театралы во главе с чуть чопорным, со вкусом одетым, свысока поучающим актеров Николаем Ивановичем Гнедичем. Рядом с добродушной, чуть располневшей, но все еще красивой Марией Степановной Сахаровой гордо усаживалась надменная Екатерина Семенова. Вбегал пополневший, с непомерно большой головой, забавно суетящийся Александр Александрович Шаховской. На ходу шпыняя, поучая, уговаривая, разрешал он споры актеров.

С поистине благородным достоинством, раскланиваясь во все стороны, входил все еще моложавый и подтянутый, несмотря на свои семьдесят два года, одетый по новой моде, но сохранивший повадки екатерининского вельможи Иван Афанасьевич Дмитревский, для которого и устраивалась настоящая репетиция. В сборе оказывались все, кроме одного, самого главного на этот раз, — Алексея Семеновича Яковлева, играющего роль Димитрия

Донского.

— Да где же наш Димитрий? — визгливо вскрикивал Шаховской.

— Завтракает!.. — слышался издевательски звучащий ответ из толпы актеров.

— Господи боже мой! — хватался за голову Шаховской. И, горячась, быстро перебирая тонкими ножками, непонятно каким образом держащими грузное с нависшим животом тело, несся из одного угла фойе в другой. — У буфета нет. Да где же он? Ты должен знать, братец!

Шаховской чуть не с кулаками набрасывался на буфетчика.

— Сегодня не изволили закусывать, — степенно отвечал ему тот.

— Завтракает! — горячился Шаховской. — Если бы завтракал, был бы здесь. Чего доброго, запропастился куда-нибудь.

— Будет, — не повышая голоса, с неизменным сознанием своего превосходства успокаивал его Дмитревский, — непременно будет, без всякого сомнения будет. Не повторяет ли роль?

— А может, повторяет и другое что-нибудь, — с ехидной улыбкой бурчал будто про себя Шушерин.

— Бога не боишься, — обрезал его не любящий злословить Пономарев. — Накануне такого великого дня станет он этим заниматься!

И будто в подтверждение этих слов в фойе вбегал незадолго до этого вышедший из него Бобров.

— Да ведь Алексей Семенович больше часу как здесь! Ходит по сцене один, дожидаясь репетиции.

— Вот, душа, спасибо! — невольно вырвалось у Ивана Афанасьевича Дмитревского. — Я сказал вам, Александр Александрович, что непременно явится вовремя. Как можно подумать!

Обрадованный Шаховской уже всех гнал из фойе:

— На сцену, господа! На сцену!

А на пустой сцене, среди запыленных кулис, изображавших поле и несколько деревьев, в глубоком раздумье, заложив назад руки, бродил одетый в театральные доспехи Алексей Семенович.

— Что же вы тут одни? — бросаясь к нему, спрашивала вбежавшая прежде других на сцену Мария Степановна Сахарова.

— Да боялся идти наверх, — с застенчивой мрачностью отвечал Яковлев. — Разговоры, споры, буфет и прочее. Бог с ними!

— Можно бы дать знать о себе, — набрасывался на Алексея Семеновича подоспевший вместе с другими актерами

Шаховской. — Голоса-то не занимать стать. А мы тебя все искали.

— Ведь я не булавка какая-нибудь, — негромко, но твердо отвечал Яковлев.

— Булавка не булавка, а подчас порядочный гвоздь, — оставлял за собой последнее слово Шаховской. — По местам, господа!

И началась репетиция «Димитрия Донского», завершившаяся пылким, восторженным возгласом Шаховского:

— Браво, Алексей Семенович! Хорошо!

Одобрительными кивками поддержали его слова сидящие в стороне, ближе к оркестру, театралы. Экспансивный Шаховской кидался к сидящему среди них Дмитревскому:

— Каков ученичок-то ваш, Иван Афанасьевич?

Плавным жестом, с привычным театральным изяществом разводил руками Дмитревский:

— Хорошо, очень хорошо. Как нельзя лучше. Ну, конечно, можно бы иное сказать и другим образом… Было бы естественнее говорить потише. Например, хотя бы так…

Встав в благороднейшую из благородных поз, с величайшим чувством воодушевления, слегка любуясь собой, но не давая почувствовать этого окружившим его актерам, Иван Афанасьевич продекламировал последние четыре строчки финального монолога Димитрия. И, как всегда бывало в таких случаях, слушавшие его внутренне ахнули, завосторгались великолепным декламаторским мастерством старого актера, его умением быть всегда в форме, благородством его осанки. Легко возбуждающийся Шаховской чуть не плакал от умиления:

— Прекрасно, Иван Афанасьевич, прекрасно!

И, словно забыв, что он только что не менее пылко восторгался Яковлевым, с назидательной строгостью обратился к тому:

— Алексей Семенович, слышал?

— Слышал, — мрачно ответил Яковлев, восхищенный Дмитревским не меньше Шаховского и все же где-то внутренне не соглашавшийся с таким чисто декламаторским чтением последнего монолога Димитрия. И неожиданно для всех сказал: — Я и сам еще не знаю, как завтра придется сыграть эту сцену.

…Вряд ли в точности так развивались события на репетиции 13 января 1807 года. Разговоры актеров Жихарев воспроизвел, безусловно, не со стенографической адекватностью, тем более что несколько иное, краткое описание ее он оставил в своем дневнике. Но дневниковая запись не опровергает, а подтверждает подлинность происходившего и воссозданного Жихаревым в драматической сцене, диалоги которой были только что

приведены. С одной лишь поправкой: происходившего не на одной репетиции, а на многих, впечатления от которых Жихарев обобщил в своей «драматической были». Что же касается самого спектакля «Димитрий Донской», то о нем также сохранилась запись Жихарева, сделанная 15 января 1807 года — на второй день после первого представления:

> «Вчера, по возвращении из спектакля, я так был взволновал, что не в силах был приняться за перо, да, признаться, и теперь еще опомниться не могу от тех ощущений, которые вынес с собою из театра. Боже мой, боже мой! что это за трагедия „Димитрий Донской“ и что за Димитрий — Яковлев! Какое действие производил этот человек на публику — это непостижимо и невероятно! Я сидел в креслах и не могу отдать отчета в том, что со мною происходило. Я чувствовал стеснение в груди, меня душили спазмы, била лихорадка, бросало то в озноб, то в жар, то я плакал навзрыд, то аплодировал из всей мочи, то барабанил ногами по полу — словом, безумствовал, как безумствовала, впрочем, и вся публика, до такой степени многочисленная, что буквально некуда было уронить яблока. В ложах сидело человек по десяти, а партер был набит битком с трех часов пополудни; были любопытные, которые, не успев добыть билетов, платили по 10 р. и более за место в оркестре между музыкантами. Все особы высшего общества, разубранные и разукрашенные как будто на какое-нибудь торжество, помещались в ложах бельэтажа и в первых рядах кресел и, несмотря на обычное свое равнодушие, увлекались общим восторгом и также аплодировали и кричали „браво!“ наравне с нами…»

Больше всех шумел и восторгался помещавшийся за несколькими рядами кресел партер, в котором были сидячие и стоячие места. Зрители туда собрались за три часа до начала представления, чтобы занять место, с которого можно будет лучше видеть представление.

Свое нетерпение они выказывали беспрерывными аплодисментами, стуком тростей и палок. В шесть часов вечера в директорской ложе показался в парадном мундире с орденской лентой через плечо Александр Львович Нарышкин. Удовлетворенно окинув взглядом переполненный театр, он кивнул дирижеру. Оркестр заиграл музыкальное вступление, взвился занавес, представление началось.

В зале воцарилась полная тишина. Димитрий — Яковлев

начал монолог, взывающий к российским князьям, боярам, воеводам начать «отмщение» «алчным вранам» — татарам. Но тишина длилась недолго. Произнесенные Яковлевым с убежденностью, силой, болью за «междоусобную брань», за слабость России слова:

Беды платить врагам настало ныне время, —

взорвали ее топотом, криками «браво!», неистовыми рукоплесканиями, которые более пяти минут не давали возможности актеру продолжить монолог. Восторженная реакция зрителей сопровождала игру Яковлева на протяжении всей трагедии. По многочисленным свидетельствам, слова Димитрия — Яковлева буквально врезались в память людей, которые уже после первого представления разносили стихотворные строки, сразу же становившиеся злободневно «крылатыми»:

Ах, лучше смерть в бою, чем мир принять бесчестный!..
Скажи, что я горжусь Мамаевой враждой:
Кто чести, правде враг, тот враг, конечно, мой….
Иди к пославшему и возвести ему,
Что богу русский князь покорен одному…

Группами, с непросохшими глазами, собирались зрители в антрактах. Тут и там слышались панегирики Яковлеву:

— Как Яковлев произнес этот стих!

— Одним словом он умел выразить весь характер представляемого им героя, всю его душу и, может быть, собственную.

— А какая мимика! Сознание собственного достоинства, благородное негодование, решимость — все эти чувства, как в зеркале, отразились на прекрасном лице его.

— Если бы Яковлев не имел никакой репутации, то, прослушав, как он произнес этот стих, нельзя было бы не признать в нем великого мастера своего дела!

Когда же, завершая трагедию, Яковлев, стоя на коленях, произнес последние слова раненного в бою Димитрия «Языки ведайте: велик российский бог!», признание было единодушным — Яковлев превзошел самого себя.

«Конечно, ситуация персонажа сама по себе возбуждает интерес, — как бы подытоживал общее зрительское восприятие первого представления „Димитрия Донского“ Жихарев, — стихи бесподобные, но играй роль Димитрия не Яковлев, а другой

актер, я уверен, эти стихи не могли бы никогда так сильно подействовать на публику; зато и она сочувствовала великому актеру и поняла его: я думал, что театр обрушится от ужасной суматохи, произведенной этими последними словами».

От представления к представлению рос успех «Димитрия Донского». «При всякой встрече с кем-нибудь из знакомых, — вспоминали очевидцы, — можешь быть уверен, что ты встретишь вопрос:

— Что, видели ли Донского? А каков Яковлев?»

В обстановке усиливающихся наполеоновских завоеваний в Европе патриотические монологи трагедии Озерова вызывали ответные чувства в зрительном зале. Но не только этим ограничивалось ее значение. Новаторскими в трагедии были трактовка исторических событий и раскрытие психологической сущности героев. Обращаясь к событиям многолетней давности, Озеров не пытался прямыми аллюзиями (что было характерно для классицистской трагедии) отразить наболевшие конфликты своего времени. В «Димитрии Донском» была сходная с современной ситуация: военная угроза России и ожидание дальнейшего развития событий, которые должны решить ее судьбу. Но не было откровенных поучений, приводящих к неизбежной схематизации образов.

Отличие новой трагедии Озерова от произведений русской классицистской драматургии не сразу поняли современники Озерова. Как не сразу поняли и неожиданность решения сценического образа московского князя Димитрия (нареченного за победу над ханом Мамаем — Донским), стремящегося соединить разрозненные войска русских княжеств для борьбы с татарским нашествием.

Прославившийся чтением поэтических творений гражданского и философского звучания, Яковлев вдохновенно читал монологи Димитрия. В созданном им облике полководца России продолжало покорять то соединение гражданского и лирического, которое восхищало уже в его Фингале. Димитрий Яковлева был верным патриотом. Но, так же как и вождь Морвена, он был страстным возлюбленным. Для него понятие родины сливалось с понятием любви — не абстрактной, а обыкновенной, человеческой. Защищая родину, он шел и на защиту Ксении. Отстаивая до конца свое право любить, он считал это долгом не меньшим, чем защищать родную землю. Чувство и долг у него смыкались, превращаясь в единое понятие: честь.

Собрав русскую рать против орды Мамая, он не побоялся выступить против могущественного князя Тверского, объявленного женихом любящей Димитрия дочери

нижегородского князя Ксении. Хотя и понимал, что это может привести (и привело) к расколу среди русского войска. Князь Тверской соглашался идти в бой против Мамая при условии, если ему отдадут Ксению, чтобы, женившись на ней, мстить ей потом за нанесенную «обиду». Димитрий не поступался своими принципами, будучи убежден, что насилие над личностью не менее пагубно, чем любое другое насилие. В конфликте Димитрия и Тверского правда была на стороне первого. Но за Тверским шли остальные князья, считавшие, что в защите Ксении проявляется своего рода деспотия князя московского над ними. Оскорбленные этим, они хотели было уже пойти на примирение с Мамаем и заплатить требуемую им дань. Решившись принять бой, Димитрий оставался с малочисленным войском, покинутый в конце концов и Ксенией, вначале готовой уйти в монастырь, а затем, для его же, Димитрия, спасения, давшей обещание выйти замуж за нелюбимого Тверского (что и соединило вновь русские войска).

Димитрий Донской вырастал у Яковлева в романтического героя — отверженного всеми, непонятого, верного своим убеждениям, со всей широтой натуры идущего на смерть во имя любви и гражданского долга. Отказываясь от возлюбленной по ее воле, он продолжал жить ради спасения родины, но для себя в бою искал лишь смерти. В Димитрии — Яковлеве до самого конца трагедии не возникало даже подобия борьбы между чувством и долгом. Наоборот: именно любовь давала возможность совершить ему подвиг, приведя к победе русские войска.

> Пускай все воинство и вся Россия пусть
> Познают, коль хотят, любовь мою и грусть,—

восклицал он.

Последними же словами Димитрия — Яковлева перед боем, посвященными Ксении, оказывались те, которые были близки собственным думам актера:

> Но коль любовника оплачет хоть слезой,
> Ту радость принеси на гроб печальный мой.

В отличие от Фингала, Димитрий был мужем зрелым, понимающим, какая огромная ответственность лежит на нем — полководце «всея Руси». Таким он представал в древних летописях. Таким явился он и в спектакле, который отличался более вдумчивым подходом Озерова и постановщика спектакля

Шаховского к старине, нежели при воплощении пьес Сумарокова и Княжнина, также в свое время претендующих на раскрытие сюжетов из русской были.

Разумеется, понятие «историчность» и здесь воспринималось еще весьма узко и односторонне. Озеров стремился, выражаясь языком Пушкина, «переселиться» в век, им изображаемый, но то была первая, робкая, во многом компромиссная попытка. Он отрекся от прямых намеков на современность. Однако не сумел еще прийти к той народности изображения, за которую будет ратовать Пушкин. И за отсутствие которой станет потом упрекать Озерова: «Что есть народного в Ксении, рассуждающей шестистопными ямбами о власти родительской с наперсницей посреди стана Димитрия?»

Пушкин в разные годы по-разному отнесется к драматургии Озерова. Упрек в отсутствии народности будет сделан Пушкиным с высоты того времени, когда уже был создан «Борис Годунов» — самое великое творение русской трагедии. Но упреки в нарушении исторического правдоподобия бросали Озерову и гораздо ранее — в год постановки «Димитрия Донского». И исходили они, как это ни парадоксально, из лагеря классицистов, эстетическую систему которых сам Пушкин отрицал.

Постановщика спектакля укоряли за то, что он не во всем выдержал историческую верность костюмов: «Мы видим Димитрия Донского, вооруженного римским мечом». Драматурга — за снижение образа положительного героя — правителя и полководца. А также за отсутствие «исторической верности», понимаемой в классицистко условном значении. И что интересно: особую критику вызывала уже с другой точки зрения, чем требование народности Пушкиным, все та же сцена с Ксенией, исполняя которую, особенно громкий успех имела Семенова.

— На чем основывался Озеров, — возмущался Державин, — выведя Димитрия влюбленным в небывалую княжну, которая одна-одинехонька прибыла в стан и, вопреки всем обычаям тогдашнего времени, шатается по шатрам княжеским да рассказывает о любви своей к Димитрию?

— Ну конечно, — по своему обычаю, уклончиво вначале отвечал ему Дмитревский, — иное и неверно, да как быть! Театральная вольность, а к тому же стихи прекрасные: очень эффектны.

Но тут же спохватывался и уже с большей откровенностью продолжал:

— Вот изволите видеть, ваше высокопревосходительство, можно бы сказать и много кой-чего насчет содержания трагедии и характеров действующих лиц, да обстоятельства не те, чтоб

критиковать такую патриотическую пьесу, которая явилась так кстати и имела неслыханный успех… Таких людей… с талантом Владислава Александровича, приохочивать и превозносить надобно; а то, неравно, бог с ним, обидится и перестанет писать. Нет, уже лучше предоставим всякую критику времени: оно возьмет свое, а теперь не станем огорчать такого достойного человека безвременными замечаниями.

Оценка Дмитревского была во многом справедлива. Хотя дело было здесь не только в том, что «Димитрий Донской» оказался «кстати» и стихи в нем для своей эпохи были «прекрасными». Озеров «Димитрием Донским» прорубил новый путь русской трагедии, отойдя в какой-то мере от классицистских канонов абстрактной схемы «правдоподобия образов» к романтически воспринимаемым характерам героев, с их намечающейся психологически усложненной разработкой (к чему так стремился на сцене Яковлев).

В патриотическом же спектакле, явившемся только «кстати», со звучными стихами и эффектными декорациями, Яковлеву вскоре пришлось сыграть. И он имел в нем успех еще более шумный, чем в «Димитрии Донском». Хотя и не нашел для себя, как актера, того психологического материала, который обрел в «Димитрии Донском».

Яковлев выступил в этом спектакле через четыре с лишним месяца после битвы русских с французами при Прейсиш-Эйлау в конце января 1807 года. То была одна из самых жестоких битв начала века. По утверждению историков, в том сражении не было победителей: «Были только мертвые, раненые и чудом уцелевшие смертельно измученные люди». Битва, при которой русские потеряли более 30 тысяч воинов. Наполеон же, глядя на бравших приступом занятые им позиции вражеских солдат, не мог удержаться от возгласов восхищения: «Какая отвага! Какая отвага!»

В Петербурге о «победе» под Прейсиш-Эйлау узнали через три дня. 1 февраля 1807 года на спектакле французской труппы в Малом театре (на представлениях которой обычно присутствовала вся знать), по свидетельству очевидца, в креслах и партере слышался какой-то «невнятный говор», а в ложах «было так шумно, как бы в домашних гостиных». На сцену почти никто не смотрел. То и дело раздавались приглушенные возгласы на чистейшем французском языке с парижским, чуть утрированным грассированием: «Une victoire complète, une bataille sanglante beaucoup de blessés».[13]

До поздней ночи, как на праздниках, горел свет в домах, у подъездов стояли кареты и извозчичьи пролетки: жители столицы сообщали друг другу радостную весть об отнятии у «врага человеческого Боунапартия» прусского города Эйлау. Но уже на второй день облетели Петербург кем-то сказанные слова: «Наша взяла, а рыло в крови», «наша победа стоит поражения». И поднялись бесконечные споры, надобно или не надобно продолжать войну. Большинство «знающих людей», по сообщению Жихарева, сходилось на том: «Это сражение вовсе не оканчивает дело и есть только начало других битв… Оно важно только в отношении к нравственному влиянию, какое может иметь на дух наших войск, считавших доселе Бонапарта непобедимым. Теперь мы доказали, что он не совсем так непобедим…»

Они оказались дальнозорки, эти «знающие люди». 13 апреля прусский король Фридрих-Вильгельм и Александр I заключили еще один союз, обязывающий их не вступать ни в какие соглашения с Наполеоном до тех пор, пока тот не будет отброшен за Рейн. Стоявший во главе русской армии Беннигсен начал готовить русские войска к новому сражению.

А на петербургской сцене репетировалась новая патриотическая трагедия «Пожарский», написанная до сих пор

никому не известным подпоручиком в отставке двадцатишестилетним Матвеем Васильевичем Крюковским. Трагедию свою Крюковский долго не решался отдавать на сцену, но о ней поговаривали уже с января. Ожидали от нее успеха не меньшего, чем от «Димитрия Донского». Некоторые даже предсказывали, что она затмит его. Яковлев же, прослушав ее у Дмитревского в середине марта, вдруг сделался «печален и задумчив». А уйдя от Дмитревского, как-то без всякого воодушевления сказал:

— Роль Пожарского славная для меня роль, потому что мне аплодировать станут так, что затрещит театр.

И театр действительно на премьере «Пожарского», состоявшейся 21 мая 1807 года, уже при появлении Яковлева на сцене «затрещал». Остановившись посредине сцены, прискорбно взглянул актер на златоглавую Москву, изображенную на задней декорации, глубоко вздохнул, с чувством самоотверженной решимости произнес первые слова своего легендарного героя и сразу взял зрительный зал в полон. Монологам Пожарского (на которых держится весь смысл трагедии Крюковского), продекламированным с величайшим чувством и силой Яковлевым, аплодировали так, что он то и дело вынужден был замолкать на несколько минут. «С таким восторгом приняты были почти все стихи из его роли, которая состоит из афоризмов и декламаций о любви к отечеству, — фиксировал в день премьеры Жихарев. — На трактацию сюжета и роли других актеров публика не обращала никакого внимания: она занималась одним Пожарским — Яковлевым; и лишь только он появлялся, аплодисменты и крики возобновлялись с большею силою…»

Публика бесновалась, стучала от восторга палками, топала ногами, беспрерывно кричала: «Браво! Фора!» Ее энтузиазм, накал страстей были таковы, что почти все присутствовавшие на этом спектакле признавались: восторги зрителей при первом представлении «Димитрия Донского» «в сравнении с нынешними могут назваться умеренными». И не один молодой человек, глядя на кланяющегося из директорской ложи смущенного, одетого в непривычный для него фрак (чтобы приобрести его, Крюковский продал все свои скромные пожитки), оглушенного неожиданным успехом драматурга, думал то же, в чем признался сам себе Жихарев: «Я дал бы полжизни, чтоб быть на месте этого счастливца Крюковского… Вот что называется торжество, и такое, от которого если не умереть, так сойти с ума можно… „Пьеса кстати, пьеса кстати!“ — повторяют… А разве этого мало?.. Я сам знаю, что пьеса Крюковского посредственна, да и самые стихи в роли Пожарского… пахнут сумароковщиной. Да какое до этого

дело?.. Я начинаю понимать, что для полного успеха трагедий на русской сцене только и нужно, чтоб они были „кстати“ и чтоб играл в них Яковлев».

«Пьеса кстати» … Она и в самом деле была кстати. Военная атмосфера в России становилась все грознее, патриотические чувства доводились до предела.

Любви к отечеству сильна над сердцем власть,
Российских воинов она едина страсть,
То чувство пылкое, творящее героя,
Покажем скоро мы среди кровава боя…

Первые сказанные Яковлевым слова в роли Пожарского получили свое жизненное подтверждение очень скоро. Через одиннадцать дней в сражении у Фридланда «среди кровава боя», выказав «едину страсть» и «чувства пылкие, творящие героев», тысячи русских людей полегли на поле сражения. Битва соотечественников Пожарского была проиграна. И не один россиянин повторял теперь вслед за Яковлевым:

Служа отечеству, со славой умирать,
Не жертва тщетная, а праведная плата,
Не крови дорога россиянам утрата,
Но чести! что нам жизнь, когда ей спутник стыд,
Когда в ней слабости являть все будет вид?..

Роль Пожарского, как и Димитрия Донского, принадлежала к амплуа безупречно доблестных царей и героев — Тита, Росслава, Тезея в озеровском «Эдипе» (которых во времена Александра I, как правило, отождествляли с ним самим — «благословенным» и «благодатным» императором). Но в отличие от Димитрия, да в значительной степени и Пожарского, Яковлев к подобного типа ролям относился с откровенной иронией, говоря, что они ему «как-то не по душе». Роль Тита (кстати, по признанию современников, лучшая роль в репертуаре Дмитревского) он считал зрелищно-оперной, не стоящей внимания трагического актера. В роли Тезея не видел развития ни одной страсти.

— Я не люблю роли Тезея и всегда играю ее с неудовольствием, — признавался он Жихареву.

А несколько позже уточнял, что ее следует отдать «по всему праву» актеру Глухареву, «обыкновенному его сопернику».

— Мужик большой, статный, красивый… Чем не Тезей?

Не меньшую неприязнь вызывал у него Росслав:

— Нечего сказать, — говорил он, — уж роль! Хвастаешь, хвастаешь так, что иногда и, право, стыдно станет![14]

Рассказав Жихареву, что пытался он играть подобные роли «и так и сяк, да невпопад», Яковлев покаялся: нередко возникало у него при этом желание сорвать аплодисменты зрителей вопреки собственному разуму и вкусу.

— Придумал я однажды произнести тихо, скромно, но с твердостью, как следовало: *Росслав и в лаврах я, и в узах я Росслав* — что ж? публика словно как мертвая, ни хлопанчика! Ну, постой же, думаю: в другой раз я тебя попотчую. И в самом деле, в следующее представление «Росслава» я как рявкну на этом стихе, инже самому стало совестно; а публика моя и пошла писать, все почти с места повыскочили. Да и сам милый Афанасьич-то наш после спектакля подошел ко мне и припал к уху: «Ну, душа, уж сегодня ты подлинно *отличился».* Я знал, что он хвалил меня на смех, да бог с ним!.. Много мне стоило воздерживаться от желания в известных местах роли *попотчевать* публику.

Желания покрасоваться, получив за то «хлопанчики» невзыскательной публики, никогда не возникало у него в ролях Димитрия и Пожарского. Он объединял эти роли, исходя из их патриотического звучания. По собственному его признанию, они не стоили ему большого труда. Он играл «буквально, как они были написаны». Декламация его была «проста и естественна». Но, сближая, он понимал также их различие.

Услышав, как с обычной своей дипломатией расхваливает автора после только что прочитанного им «Пожарского» Дмитревский, Яковлев не без вздоха честно сказал:

— Роль Пожарского, как и всякая другая роль, которую не надобно изучать, а только выучить наизусть, чтоб потом, не заботясь об игре, хватать аплодисменты на лету, не может не нравиться актеру. А вот каково будет иным прочим?!

А потом уже в отсутствие Дмитревского добавил:

— Что же касается до других ролей, то, я думаю, они так вялы и бесхарактерны, что никакой талант не в состоянии создать из них что-нибудь дельное… В трагедии нет никакой интриги, на основании которой можно было бы развить характеры и страсти участвующих в них лиц…

И попрекнул Дмитревского за то, что «старый хитрец» вместо доброго совета начинающему драматургу «тотчас произвел его в Озерова».

К трагедиям Озерова, судя по всему, Яковлев относился с подчеркнутым уважением. «Пожарского» же ценил лишь за злободневное звучание. На репетиции «Димитрия Донского» он так отдавался создаваемому образу, что «в некоторых местах…

будто захлебывался и глотал слезы». Глядя на него тогда, Жихарев не случайно подумал, что «без теплой души, без нежного сердца нельзя произнести так превосходно и с таким глубоким чувством», заставив «всех чуть не плакать навзрыд», хотя бы следующие строки:

И вы, жестокие, мне предлагать могли
Без дружбы и любви скитаться на земли?

На репетиции же «Пожарского» Яковлев «не играл, а говорил». Что, впрочем, делали и другие актеры. Хотя бы Шушерин, который, судя по дневнику Жихарева, «даже и не говорил, а бормотал себе под нос». Одна Каратыгина в роли жены Пожарского, чадолюбивой Ольги, была усердна: «Читала свою роль как следует, хотя тихо, но со всеми изменениями в голосе».

В «Пожарском» отсутствовали психологически разработанные характеры. Чувство безоговорочно подчинялось долгу. Центром спектакля становилась реплика главного героя в сцене, когда, узнав, что его семья находится в опасности, он лишь на самое короткое мгновение поддавался порыву спасти ее. И тут же осуждал себя:

Родные! но… Москва не мать ли мне?..

Образ Пожарского, в отличие от Димитрия, был монолитен и статуарен. Яковлев отдавал ему должное, говоря:

— Как ни плоха пьеса Крюковского в художественном отношении, однако ж, слава богу, что начинают появляться и такие пьесы, потому что они хорошо написаны и содержат в себе много прекрасных стихов.

Но сам-то он мечтал о других ролях, более углубленных, противоречивых, отражающих борьбу в человеке, где бы, в отличие от Пожарского (и даже от Димитрия Донского), эффектная декламация уступила место живой непосредственной речи, согретой подлинными чувствами.

В одной из таких ролей — «самых трогательных и страшных», какие только, по определению французского писателя Дюсиса, «породил человеческий гений», он уже вышел на подмостки до премьеры «Димитрия Донского». И продолжал в ней выступать с все возрастающим успехом.

ВОЗВЫШЕННЫЙ И СТРАННЫЙ, БЕСПОДОБНЫЙ ШЕКСПИР

Первое представление в России бессмертного «Отелло». Оно было показано на сцене Большого театра 3 декабря 1806 года.[15] Яковлев вывел венецианского мавра на подмостки в свой бенефис.

Давно прошло время, когда в России широко бытовало мнение о Шекспире как о человеке, «который был плохо воспитан и не понимал латыни, однако достиг поэтических высот», как о сочинителе «непросвещенном», в произведениях которого «очень худова и чрезвычайно хорошева много». Шекспир занимал умы людей образованных, читавших его в подлиннике. Со знанием и вкусом был уже переведен Карамзиным с английского оригинала «Юлий Цезарь», объявленный в конце царствования Екатерины II (пытавшейся, кстати, сочинять комедии в манере «вольного подражания Шекспеару») вредным по мыслям и подлежащим сожжению. Уже были сказаны Карамзиным в предисловии к «Юлию Цезарю» слова, определившие взгляды авторов целого ряда статей, опубликованных в начале XIX века: «Дух его парил, яко орел… И не мог парения своего измерять тою мерою, которою измеряют полет свой воробьи… Драмы его… исполнены многоразличием». В журналах появлялись отрывки из произведений Шекспира. В Москве была напечатана «драма в пяти действиях „Ромео и Юлия“», переведенная талантливым актером Василием Померанцевым с французского (и явившаяся, по существу, самостоятельной пьесой известного драматурга Мерсье, использовавшего лишь отдельные ситуации трагедии Шекспира). Но на сцене, за исключением сумароковского «Гамлета», который был показан более полувека назад и, по собственному признанию автора, «кроме окончания третьего действия и Клавдиева падения на колени, на шекспирову трагедию едва ли походил», ни одного произведения Шекспира поставлено не было.

Поэтому появление «Отелло» в бенефис Яковлева было событием чрезвычайным. К сожалению, переводчик «Отелло» Иван Александрович Вельяминов, человек несомненно одаренный, не мог пойти по пути, проложенному Карамзиным. Не зная английского языка, он обратился к классицистской обработке трагедии французом Дюсисом, «поправив» ее сюжетные ситуации и монологи при помощи честного пересказа содержания английского оригинала соотечественником Дюсиса —

Летурнером.

В прозаической русской интерпретации трагедии «Отелло, или Венецианский мавр» (Вельяминов, как и многие другие тогда переводчики, считал ее собственным произведением) явно давали себя знать классицистские, сентименталистские и предромантические напластования. И все же образ главного героя позволял актеру в какой-то мере прорваться в отдельных местах пьесы к истинному Шекспиру.

Отелло стал любимейшей из любимых ролей Яковлева. Он играл ее вдохновенно до конца жизни. Чаще всего в «Отелло» он выступал с Каратыгиной, создавшей образ кроткой, любящей Эдельмоны (так переименовал Вельяминов вслед за Дюсисом Дездемону). И никогда не играл с Семеновой. Она исполнила роль Эдельмоны лишь после смерти Яковлева. И исполнила ее, по выражению рецензента, «замечательно энергично», что совершенно не могло соответствовать представлению Яковлева об облике нежной возлюбленной пламенного, доверчивого и противоречивого в своих чувствах мавра.

Спасший республиканскую Венецию от наступавших мусульман, Отелло — Яковлев являлся прямо с фронта военных действий в полном вооружении, чтобы предстать перед дожем и отцом Эдельмоны Брабанцио, обвинявшим его в обольщении дочери.

«Начало этой сцены довольно трудно для опытнейшего артиста, — замечал один из очевидцев первых представлений „Отелло“ на петербургской сцене, Голубев, — потому что он долго обязан простоять без слов, во все время, когда Брабанцио в очень длинном монологе рассказывает дожу и сенаторам свою жалобу. Отелло (Яковлев) игрою своей прекрасно выразил удивление, что над ним, победоносным вождем сил республики, назначен внезапно суд за небывалое преступление. Безмолвной игрой наш артист отвлекает на себя внимание зрителей… Все любовались чудной мимикой и позами Яковлева».

Его Отелло с самого начала трагедии был простодушен, бесхитростен, предельно искренен. Он не отличался сдержанностью, не соблюдал внешних приличий, не скрывал своих чувств. А выражал их со всей откровенностью, непосредственностью и ярким темпераментом, столь свойственным людям с темной кожей. Он вел себя как простой воин — естественный, не испорченный условностями «благородного воспитания» человек.

За это позже актера будут корить приверженцы классицизма. Этого не примет в его трактовке и Дмитревский, которому не суждено было самому сыграть Отелло. Ревниво выучивший

одновременно с Яковлевым монологи венецианского мавра, он попытался в присутствии Я. Е. Шушерина и С. Т. Аксакова дать своему бывшему ученику наглядный урок, как следовало бы, по его мнению, исполнить эту сложнейшую в мировом репертуаре роль.

С открытым сердцем, явно волнуясь, обратился Яковлев к Дмитревскому с вопросом, видел ли тот его в «Отелло», доволен ли его игрой. Помолчав и посмотрев иронически на вопрошающего, Дмитревский отвечал:

— Видел, душа моя; но зачем тебе знать, что я думаю о твоей игре? Ведь тебя хвалят и всегда вызывают… Ты хорош, прекрасен, бесподобен…

— Нет, достопочтеннейший Иван Афанасьевич, — продолжал Яковлев, по словам Аксакова, «с жаром и даже с чувством», — мне этого мало. Ваша похвала для меня дороже похвалы всех царей и всех знатоков в мире… Правды требую, правды!..

Дмитревский «с убийственным хладнокровием» отвечал:

— Роль Отеллы ты играешь как сапожник… Что ты, например, сделал из превосходной сцены, когда призывают Отелло в сенат по жалобе Брабанцио? Где этот благородный, почтительный воин, этот скромный победитель, так искренно, так простодушно говорящий о том, чем понравился он Эдельмоне? Кого ты играешь? Буяна, сорванца, который, махая кулаками, того и гляди что хватит в зубы кого-нибудь из сенаторов…

С этими словами дряхлый Дмитревский с живостью поднялся с кресел, стал посреди комнаты и проговорил наизусть почти до половины монолог «с совершенною простотою, истиной и благородством… Жеста не было ни одного; почтительный голос его был тверд, произношение чисто…» С величайшим искусством превратился он в бодрого, хотя и немолодого Отелло.

Преподав блистательный урок декламаторского мастерства во вкусе классицизма, Дмитревский так ослабел, что Шушерин едва довел его до кресла. «Голос его дребезжал, язык пришепетывал, и голова тряслась».

— Если хочешь, душа моя Алеша, ведь я прежде всегда так называл тебя, — смягчившись, ласково сказал он Яковлеву, — то приезжай ко мне; я пройду с тобой роль…

Был ли или нет Яковлев у Дмитревского «для прохождения роли», в мемуарах Аксакова упоминаний нет. Но роль «этот неслух» продолжал играть по-своему, совершенно в ином духе, чем хотел того старый учитель.

Меньше всего стремился Яковлев быть в «Отелло» благородным, почтительным воином, скромным победителем, каким желал видеть венецианского мавра Дмитревский. Отелло

— Яковлев, по меткому определению Голубева, выражал «лишь глубокое чувство сына степей… Когда он начинал свою оправдательную речь, глубокая тишина водворялась в театре и давала слышать каждое слово этого художника и удивляться его безыскусственной речи». Она была окрашена «чистосердечием», а не почтительностью.

Отелло — Яковлев был пылок, обижен подозрениями Брабанцио, неумерен в выражении чувств. Но речь его, по описанию того же Голубева, «отнюдь не сопровождалась ни криком, ни размашистыми жестами, а оканчивалась всегда слезами большей части зрителей, проникнутых участием к положению человека оклеветанного». Буяном, сорванцом он казался лишь единомышленникам Дмитревского, исповедующего другую, чем Яковлев, «религию» сценических верований. Исходя из верований Дмитревского, «склад речи» Отелло — Яковлева, по замечанию Голубева, нельзя было «назвать образцовым». В ней было мало узаконенного мастерства и слишком много души. Что и сделало Отелло в исполнении такого художника, каким был Яковлев, образом романтического склада.

С такой же искренней горячностью, беспредельной верой в Эдельмону продолжал свою речь Отелло — Яковлев, рассказывая сенату и Брабанцио, почему его полюбила Эдельмона и за что полюбил он ее:

— Увы, небо сделало меня слишком к любви чувствительным. Вот все мое преступление… Смугло-желтое чело вредит ли моему мужеству?.. Одно сострадание к моим бедствиям произвело в ней ко мне любовь; один только вид сего сострадания тронул мое сердце…

Рассерженный решением оправдать Отелло, Брабанцио (которого играл Шушерин), уходя, с издевкой и ненавистью бросал ему на прощание:

— Женщина столь любезная, обманув отца, может также обмануть и супруга.

Слова Брабанцио не задевали его. Все с тем же детским простодушием и доверчивостью продолжал признаваться Отелло — Яковлев дожу:

— Я человек и воин — вот все мои титлы… Само небо сотворило меня грубым, неспособным к обольщению и искательству.

Отталкиваясь от этих слов, Яковлев и играл Отелло грубым воином с нежным сердцем. Долг и любовь с еще большей силой, чем в Димитрии Донском, сливались для него воедино. Подвигами он мечтал украсить «чело» Эдельмоны, но завидующий ему Пезарро (так переименовал вслед за Дюсисом

шекспировского Яго Вельяминов) постепенно начинал разжигать его ревность:

— О, Отелло, страшись ревности, страшись сего чудовища с ядовитым взором…

С негодованием отвергал его предостережения Отелло — Яковлев:

— Чтоб я был ревнив! Чтоб я поработил себя гнусному сему чувству!

«Отелло от природы не ревнив, он доверчив», — много позже резюмирует Пушкин. Трагедию доверчивости естественного, открытого душой человека, окруженного лицемерием и злобой, и раскрывал Яковлев своим Отелло. Все больше и больше мнимых улик неверности Эдельмоны подбрасывал ему Пезарро. Улики пробуждали сомнения. Сомнение, убивая веру в человека, вызывало дикую ярость. Ярость сменялась раскаяньем. А потом вспыхивала вновь с мучительной силой.

«После… явления, где артист выражал представляемого героя… счастливейшим супругом Эдельмоны, — вспоминал Голубев, — он превращается в лютого зверя от мнимой ее измены. В IV акте, рассказывая о своем несчастий… он применяет себя к путнику, растерзанному тигром. Не имея под рукой самой пьесы, постараюсь описать на память смысл фразы, производившей игрой Яковлева неслыханный фурор: „Так в наших пустынях эфиопских страшный тигр настигает путника, и прежде, нежели несчастный что-нибудь успеет предпринять к обороне своей, лютое животное бросается на него и раздирает на части“. Казалось, что артист произносит эту фразу с жестокими конвульсиями, и при слове „*раздирает*“ локти его сходились один с другим, а голос выражал звук раздираемой кожи».

Порыв необузданной ярости сменялся раздумьем, скорбью.

— Отелло, что делаешь ты? — тихо, будто про себя произносил Яковлев. — К чему приступаешь? Опомнись!

А потом, спровоцированный Пезарро, взрывался, с нестерпимой болью крича:

— О, крови! Крови! Крови жажду я!

После исступленного конца четвертого акта наступал финальный. Уличая Эдельмону в неверности, Отелло — Яковлев внешне был спокоен и суров. Прямо глядя в глаза Эдельмоне, с убийственным хладнокровием произносил он имеющиеся во всех переделках и переводах шекспировские слова:

— Молилась ли ты богу?

И вдруг неожиданно, «с величайшей нежностью», сам молил ее:

— О! Будь еще невинна! Будь невинна!

Но когда измученная Эдельмона, узнав, что Кассио будто бы убит, говорила о его невиновности, Отелло — Яковлев уже не мог противостоять безумию ревности. Он закалывал Эдельмону кинжалом. И тут же, перед тем как убить и самого себя, с буйной силой поистине романтического героя проклинал себя за гибель возлюбленной:

— Несчастный! ты от ужаса содрогаешься. Ах! Куда убегнешь, чтобы укрыться от своей совести.

«Не берусь описывать удивительную его игру, — заканчивал свое описание Яковлева в роли венецианского мавра Голубев, — когда Отелло, узнав свою гибельную ошибку, рыдает, стоя на коленях у трупа Эдельмоны». И утверждал: «Из всех пьес тогдашнего репертуара публика особенно любила игру Яковлева в „Отелло, Венецианский мавр“. Даже во время летнего сезона трудно было получить билет на это представление».

Мнение публики не разделила пресса. О спектакле «Отелло» появилась лишь весьма прохладная рецензия в «Северном вестнике»: «Актеры разыгрывают сию трагедию удачно. Только зрители с тончайшей разборчивостью желали бы, чтобы *г. Яковлев* прибавил что-нибудь еще к славе своей, которую по многим отношениям он заслуживает…»

Вскоре, к единодушному удовольствию зрителей «тончайшей и не тончайшей» разборчивости, он прибавил к славе своей триумфальный успех в ролях Димитрия Донского и Пожарского, о которых было рассказано в предыдущей главе. Но образ Отелло остался для него самым заветным еще на долгое время. Как и приверженность к Шекспиру, о произведениях которого он, увы, не зная иностранных языков, мог судить лишь по русским переделкам французских сочинений, с большей или меньшей точностью пересказывающих содержание английских оригиналов.

Второе приобщение Яковлева к Шекспиру произошло через год — 28 ноября 1807 года. Оно не дало Яковлеву той радости полного поглощения ролью, которую принес венецианский мавр. «Взятая из творений Шекспира», написанная прозой Гнедичем, трагедия «Леар» (так на французский манер назывался «Король Лир») была ближе к классицистской переработке Дюсиса английского первоисточника, чем вельяминовский «Отелло».

В то же время, по признанию самого Гнедича в предисловии к опубликованной позже трагедии, в «Леаре» он «осмелился не подражать ни Шекспиру, ни Дюсису… Заимствовал у Шекспира некоторые положения и, переделав развязку трагедии, не почел нужным увенчать любовную страсть Эдгара к Корделии», которою Дюсис, по его мнению, «унизил благородные чувства и великодушный подвиг сего рыцаря, защитника своего государя и

несчастной царевны».

Роль Эдгара, сына графа Кента, вставшего на защиту Леара и Корделии, играл Яковлев.

«Роль, назначаемая Яковлеву, — сокрушался Жихарев, познакомившись с гнедичевским „Леаром“ еще до окончания ее автором, — ничтожна. Заметно, что заботы Гнедича об одной только роли Корделии для Семеновой».

Влюбленность педантичного, некрасивого, с изрытым оспинами лицом, ученого-поэта в красавицу Семенову не оставалась уже ни для кого тайной. И все же, сочиняя трагедию для бенефиса Шушерина, а не Семеновой, он «заботился» не только о роли для нее. Гнедич рассчитывал и на актерские данные Шушерина, который прославился Леаром не меньше, чем Эдипом. Именно Шушерину, сыгравшему несчастного английского короля, поднес потом Гнедич напечатанный экземпляр своей трагедии с надписью:

Прими, о Шушерин, Леара своего:
Он твой, твои дары украсили его.

Чем вначале растрогал далекого в жизни от чувствительности актера. А потом и огорчил, когда тот увидел почти такую же надпись на экземпляре, подаренном Семеновой:

Прими, Корделия, Леара своего:
Он твой, твои дары украсили его.

Яковлеву, которого не очень любил Гнедич за самостоятельность суждений, за нежелание выслушивать поучения, не довелось получить экземпляр с подобной надписью. Но при создании «Леара» Гнедич, считая роль Эдгара, несомненно, чрезвычайно важной для идеи произведения, думал о сценических возможностях и ее будущего исполнителя.

При переделке трагедии Шекспира основной целью Гнедича, судя по его предисловию, было «возбудить сострадание» к Леару, раскрыть «благородные чувства» Корделии и показать «великодушный подвиг» Эдгара. В «Леаре» верность классицистскому стилю нарушалась увлечением оссиановским и шиллеровским романтизмом. В трагедии отсутствовал конфликт долга и чувства. Не соблюдалось требование единства места. Действие ряда сцен переносилось из замка в дикую пещеру. И хотя герои четко делились на злодеев и добродетельных, роль рыцаря без страха и упрека Эдгара, готового умереть не за

возлюбленную, а за короля и королевскую дочь, была окрашена в какой-то, пусть незначительной, степени романтической интонацией.

Эдгар был предводителем верных Корделии людей, прятавшихся в лесной чаще. Он произносил монологи, направленные против коварного герцога корнвалийского, узурпировавшего власть законного короля. Будучи в оковах, огненными речами Эдгар подчинял себе подвластных герцогу воинов, бесстрашно обличая его:

— Я один — в оковах — и располагаю твоей жизнью. Теперь познаешь ли ты, что есть на небесах страшный мститель, дающий добродетели непреоборимое могущество? Иди, злодей, иди искать тебе подобных…

Все это, казалось, могло бы увлечь Яковлева. Но роль Эдгара не оставила существенного следа в его творческом совершенствовании. Она была слишком риторична для него, слишком «правильна». Значительно с большим удовольствием сыграл он на том же бенефисе Шушерина другую роль — в пьесе А. Дюваля «Влюбленный Шекспир», переведенной Д. И. Языковым. Как своеобразный пролог к «Леару» давалась эта маленькая комедия. С сюжетом ее уже был знаком русский читатель по статье журнала «Московский курьер», опубликованной в 1805 году. Такой человек, каков Шекспир, утверждалось в ней, как будто «нарочно» сотворен для сцены. «Бесподобным и единственным в своем роде», «возвышенным», имеющим «веселый нрав», но бывающим «также серьезным» называли его тогда и другие журналы.

Таким и сыграл его Яковлев в этой небольшой, с непритязательным сюжетом комедии, в основу которого был положен «анекдот» о том, как любил и ревновал «неподражаемый творец», сочиняя «Отелло»: остроумным, блестящим собеседником, легко воспламеняющимся, дерзким с высокопоставленным соперником, беспредельно нежным в любви и нетерпимым в ревности к своей возлюбленной — актрисе Кларансе. В роли «влюбленного Шекспира» появились в актерской палитре Яковлева новые краски: светлые, с легкими полутенями и тонкими оттенками.

— Какой черт, — с нетерпеливым возмущением восклицал ревнующий Шекспир — Яковлев, — затащил меня опять в этот дом?.. Любовь: она более всех чертей вертит нами. О, Шекспир! ты изображаешь страсти и слабости человеческие, а сам уйти от них не можешь.

И тут же признавался себе, что слово «люблю» — самое высокое и самое неопределенное в человеческом лексиконе.

— «Люблю тебя» само по себе не может иметь выражения: его изображает голос, глаза… «Люблю тебя» в устах человека, истинно воспламененного, должно быть понимаемо всеми иностранными, всеми народами и самыми грубыми дикарями.

— Вы, кажется, должны быть самым счастливым человеком? — подкусывала Шекспира невзлюбившая его служанка Кларансы Анна.

— Кто? я счастлив? — с искренней непосредственностью удивлялся Шекспир — Яковлев.

Не без иронии Анна объясняла ему, что счастливым бывает тот, кто умен, кто имеет дар…

— Которому все завидуют, — не без горечи парировал Шекспир — Яковлев.

— Знатные люди ищут вашего знакомства, — насмешливо продолжала Анна.

— Призывают к себе и покровительствуют, — в тон ей отвечал он.

— Всегда на праздниках, в веселье жизнь ваша…

— Наполнена трудом и скукою, — уже с полной серьезностью заканчивал поединок Анны с Шекспиром Яковлев.

Роль была близка ему как человеку. Подобные слова нередко приходилось говорить актеру в жизни. Одноактная комедия была дорога ему образом несравненного Шекспира, создающего трагедию, которую Яковлев собирался везти на гастроли в Москву, где «суд знатоков», по его мнению, был «гораздо строже, чем в Петербурге».

МОСКОВСКИЕ ГАСТРОЛИ

В Москву лучших актеров петербургского театра начальство решило послать в декабре 1807 года. В это время Яковлев жил в доме бывшего портного Кребса на Офицерской улице. Театральная дирекция приобрела этот дом у Кребса в 1805 году и приспособила под театральную школу. Дортуары воспитанниц размещались в нем на третьем этаже. На втором находились репетиционный зал, классы и спальни воспитанников. Там же жил главный хореограф театра Иван Иванович Вальберх с семьей. В нижнем этаже между дворницкой и прачечной поселился Яковлев. Переехав по каким-то причинам из дома Вальха, где еще оставались жить остальные актеры, он начал обособляться от них.

Из документов, подшитых в дела театральной дирекции, явствует, что к десятилетию службы своей на сцене Яковлев получил прибавку — 500 рублей в год. 3 февраля 1806 года «в уважение отличного таланта и усердной службы» жалованье его увеличили еще на 500 рублей. Таким образом, получая 2500 рублей в год, он сравнялся с самыми высокооплачиваемыми актерами русской труппы. Двумя годами раньше он добился перевода в Петербург друга своего Жебелева, которому 31 июля 1804 года был послан подписанный Нарышкиным следующий приказ: «Находящемуся в Москве актеру Григорию Жебелеву предложить со стороны оной конторы, что ежели желает он служить в числе российских придворных актеров в ведомстве сей дирекции на амплуа молодых любовников, то я согласен определить ему жалованье по штатному положению 1000 рублей в год и в уваженье известных его талантов назначить ему сверх жалованья двухгодичный бенефис».

Григорий Иванович немедленно согласился и вскоре прибыл в Петербург. Здесь в ноябре 1804 года и встретились снова старые приятели в заветном, по воспоминаниям юности, для обоих «Магомете», сыгранном на дебютном спектакле Жебелева. Только теперь роли их существенно переменились. Бывшая Пальмира превратилась в могущественного Магомета, а бывший Магомет обернулся юным возлюбленным ее Сеидом.

Разделив с актером Щенниковым роли молодых любовников лирического плана, Жебелеву случалось порой выступать и в качестве наперсников героя Яковлева. Верным наперсником его оставался Жебелев и в обыденной жизни. Но встречались они теперь вне театра не часто. Вскоре по приезде в Петербург Жебелев женился на выпускнице театральной школы. От холостяцкой жизни своего одинокого приятеля поотстал. Хотя по

первому его зову являлся безотказно.

Впрочем, свободного времени в те годы у Яковлева было не так уж и много. По единственному сохранившемуся журналу, которые велись в начале XIX века театральной дирекцией, становится очевидным, что играть в сезон 1806/07 года Яковлеву приходилось много. Всего в тот сезон он сыграл 118 раз: 41 в трагедиях, остальные, как правило, в драмах и изредка в комедиях.

В журнале отмечено также, что особенно громкий успех он имел в трагедиях. Всеобщие рукоплескания, превращающиеся в овации, делил в основном с Каратыгиной. И только в озеровских пьесах — с Семеновой. Но слава Семеновой продолжала расти. Именно с Семеновой, о которой еще в 1805 году дошла весть в Москву как о «чуде», предстояло ему ехать туда и выступать в репертуаре, определенном дирекцией театра. Репертуар почти весь был составлен из пьес сугубо патриотического звучания. Представления таких пьес продолжало требовать время.

Поражение наполеоновских войск при Прейсиш-Эйлау, а затем русских при Фридланде закономерно привело к Тильзитскому миру, переговоры о котором начались между русским и французским императорами 13 июня 1807 года. Еще недавно именуемый во всех русских церквах «проклятым богом Боунапартием», Наполеон, войдя в сооруженный на плоту посередине реки Неман «чертог» со словами: «Из-за чего мы воюем?», через два часа вышел оттуда, обнявшись с «благословенным» тем же богом Александром I.

Новоявленные «братья-императоры» около двух недель вели переговоры и в присутствии свит, и наедине. Разговоры наедине позже историки нарекли «тайнами Тильзита». Среди государственных дипломатических тайн, по всей видимости, была и еще одна — более интимного характера. Наполеон дал согласие на отъезд из Франции своей бывшей возлюбленной знаменитой трагической актрисы мадемуазель Жорж, видеть которую в Петербурге, не без личных побуждений, жаждал российский монарх…

Союз с Францией Александром I был заключен. Но тревожная атмосфера в России не разрядилась. Временная передышка в битвах с наполеоновскими войсками сменилась войной со Швецией, а чуть позже — с Турцией. Патриотические страсти не угасали. Естественно, что в Москве только что построенный деревянный театр у Арбатских ворот дирекция хотела открыть «Димитрием Донским» и «Пожарским», для участия в которых главным образом и отправляла туда Яковлева с Семеновой.

10 декабря 1807 года Нарышкин издал приказ: «По

предлагаемому у сего расчету назначенным на время в Москву театральным служителям, предлагаю отправить их туда. И по оному учинить им денежную выдачу». Из прилагаемого расчета видно, что Яковлев и Семенова должны были получить на прогон троек каждый по 69 рублей 18 копеек, на покупку кибиток по 300 рублей и на еду по 25 рублей.

Кроме двух драматических актеров в Москву отправлялись также танцовщики Вальберх, Огюст и танцовщица Колосова с мужем-музыкантом. Раньше других туда выехал Иван Иванович Вальберх. Из переписки его с женой да из газетных сообщений и черпаем мы сведения о том, как проходили гастроли Яковлева с Семеновой в Москве.

Приехав туда в десятых числах декабря 1807 года, Иван Иванович Вальберх был удивлен, что новый просторный и удобный Арбатский театр, созданный по проекту входящего в известность Карла Росси, для представления еще не готов. В старом же, переделанном из манежа на Моховой улице, «делать нечего»: «нет ни платьев, ни декораций, одним словом, качельный театр!»

«Крайне я теперь сожалею, — сокрушался он, — что приехал в Москву, потому что ежели Александр Львович не переменил свои намерения и послал сюда Колосову с братией, то мы принуждены будем танцевать в гнусном сарае, который тесен, холоден: одним словом, имеет все мерзкие достоинства… Театр дьявольски тесен… Пол будут переделывать, потому по этому полу ходить страшно, а не только танцевать…»

Но «Колосова с братией» уже были в пути. Среди «братии» находился и Яковлев со своим слугой Семеном. На несколько дней позже отправилась лишь Семенова. Остальные гастролеры выехали из Петербурга дружным караваном — кибитка за кибиткой, пять экипажей.

О самом путешествии из Петербурга в Москву актеров почти ничего не известно. Из переписки Вальберха с женой и дневника Каратыгина можно лишь узнать, что при прощании с провожающими (среди которых была чуть не вся русская труппа и множество театралов) на Средней Рогатке произошла «большая ссора» Яковлева с «полковым адъютантом конной гвардии» Жандром. Упоминают о ней Вальберхи неопределенными намеками: «Говорят, будто произошло нечто чудное и шумное»; «страшная история Яковлева с Жандром. Я очень рада, что не поехала провожать…» «Неужели Колосова тебе не рассказывала, это мне странно…»

Больше подробностей содержат письма Вальберха жене о самом пребывании петербуржцев в Москве. «Здесь также есть

партии и кабалы пристрастия», — сразу же замечает он. Но на первых порах и он, и остальные приехавшие актеры настроены были оптимистично.

Все, кроме Яковлева (о том, где он жил, сведений не сохранилось), разместились у предприимчивого Силы Николаевича Сандунова. За время пребывания в Москве он сумел приобрести дом за Кузнецким мостом, «что у фонтанов», рядом с банями, носящими имя Сандунова до сих пор. Колосова и Семенова, по выражению Вальберха, устроились «основательно и хозяйственно». Поначалу, в ожидании выступлений, жили дружно. Ходили вместе с Вальберхом в Оружейную палату, в модный Данс-клуб. «Катенька и Евгения Ивановна от московской жизни толстеют», — не без умиления писал он о них. И уже с меньшим умилением сообщал, что петербургским актерам «никуда показаться невозможно», москвичи толпами ходят за ними, указывая на них пальцами: Вальберх, Огюст, Колосова, Семенова…

«Указывали пальцами» и на Яковлева. На него, по всей вероятности, даже чаще других. Выступлений петербургского премьера ждали в Москве с нетерпением. Начиналось своеобразное состязание его с превосходными актерами, имевшими в Москве много поклонников: Петром Плавильщиковым, Василием Померанцевым, Степаном Мочаловым (отцом будущего великого трагика). С нетерпением ожидал такого состязания и сам Яковлев. Москва, по его наблюдениям, жила «вольно, в свое удовольствие, и театром занималась серьезно», не то что в Петербурге, где столько «чиновников да гвардейцев», которым некогда углубляться в тонкости театрального искусства…

Впервые предстать перед московской публикой ему довелось через десять дней после приезда — 17 января в «Росславе». За «Росславом» последовали «Димитрий Донской» — 21 января, «Пожарский» — 24 января, «Отелло» — 31 января. Наряду с трагедиями играл он и в драмах: в «Гусситах под Наумбургом» — 8 февраля, в «Сыне любви» — 15 февраля. Коронные роли по требованию публики исполнил дважды: спектакли «Димитрий Донской» и «Отелло» повторили 3 и 10 февраля.

Принимали в Москве его шумно, с овациями, с громкими криками одобрения. Несколько позже появилась статья в журнале «Аглая», где говорилось, что *«пример г-на Яковлева,* игравшего некоторое время на здешнем театре, содействовал много развитию способностей актеров», что «г. Мочалов подражает ему весьма удачно, и мы желаем, чтобы он не переставал подражать столь хорошему образцу!»

Об успехе Яковлева после первых представлений писал в Петербург и Вальберх: «Яковлев вчера играл и принят с похвалой»; «Мы вскружили голову москвичам…»

Но «кабала пристрастий» начала теснить Яковлева и здесь. «Партерные кабалеры», как называл слишком пристрастных поклонников московских талантов Вальберх, хулили петербургского премьера так, что за него гневно вынужден был вступиться молодой Карл Росси. В дирекцию императорских театров, вопреки правде, кто-то упорно доносил, что Яковлев не имеет успеха, что его затмила Семенова. На это Вальберх с возмущением возражал: «Семенову здесь хорошо приняли, ровно как и Яковлева, правда, но тот солгал, кто разнес такие слухи… что она с ума Москву свела…», «Ее принимали хорошо, но не лучше Яковлева…»

Гастроли петербуржцев вообще проходили не так уж гладко. В новом Арбатском театре, ради открытия которого они прибыли в Москву и о котором сами отзывались как о «театре бесподобном», даже более красивом, чем петербургский Большой, выступить им не пришлось. Открылся театр 29 января, но не спектаклями, а маскарадом, более выгодным, по расчету московского театрального начальства, чем выступления актеров. Столичным же гастролерам пришлось довольствоваться ужином в ложе номер 32 у расстроенного Росси, который на открытии своего детища мечтал увидеть отнюдь не маскарад. «Мы, как комнатные собаки, — не без приправленной горечью иронии сообщал жене Вальберх, — имели везде свободный пропуск…»

До самого своего последнего спектакля, прошедшего 16 февраля, они играли в неблагоустроенном театре на Моховой. В театральном же здании у Арбатских ворот московское театральное начальство продолжало по воскресеньям устраивать маскарады, не продавая порой и трехсот билетов. Управляющий репертуарной частью Приклонский чинил петербургским актерам всяческие препятствия в отместку за то, что они сообщали Нарышкину о беспорядках и произволе, господствующих на московской сцене.

«Происки Приклонского подействовали, — возмущался Вальберх, — прислан приказ театр не открывать, а нам ехать на закрытие в Петербург… Спектакль был готов, декорации, театр, музыка, балеты, все к черту. Ложи все распроданы, да и на второй раз подписались вдвойне. Упросили здешнего главнокомандующего писать, что будто для здоровья опасно дать спектакль, а маскарады дают…»

По-видимому, не без содействия московского начальства со значительно меньшим успехом прошел 15 февраля последний

спектакль, в котором выступали Яковлев и Семенова: «Сын любви». «Я так мало дорожу здешними вызовами, — с горечью признавался Вальберх на второй день, — что по обидам, которые чинили Яковлеву, нимало бы не огорчился, если меня и забыли..»

Наступил великий пост. В театре представления прекратились. Между гастролерами давно уже кончился безмятежный мир. Повздорив с Сандуновым вскоре после приезда, они разъехались на разные квартиры. И объединялись лишь в изменившемся отношении к Семеновой. Она успела поссориться и с петербургскими актерами и с московским начальством. Актеры перестали называть ее Катенькой, пеняли ей за «зависть», ворчали про себя, что «она забывается», что «ей довольно чести» хотя бы такой, когда с ней обращаются «не как с девчонкой, а как с товарищем». Семенова же ни с кем не собиралась считаться. И начала собираться в Петербург. Но тут неожиданно прискакал камердинер Нарышкина с приказанием остановить подготовку к отъезду и дожидаться его, Александра Львовича, прибытия в Москву…

Приехал он лишь в конце февраля одновременно с приятелем своим князем Гагариным. Всех обласкал, недовольных обнадежил, обещая переменить московских директоров. Петербургских актеров утихомирил сообщением, что уж больно дороги плохи, да и мороз «непомерный», пусть посидят еще в Москве. Семенова повеселела. Остальные гастролеры начали сникать. Все это явственно читается в строках и между строк писем Ивана Ивановича Вальберха, адресованных, как и прежде, в Петербург, «в дом театральной дирекции в Офицерской улице, что прежде был домом портного Кребса», жене, Софье Петровне Вальберх:

«…Не могу тебе сказать, когда мы отсюда выедем, хотя все желают, кроме Семеновой, ты знаешь почему! Прежде она более всех скучала, а теперь Гагарин здесь… Нарышкин со всеми Нарышкин… Думаю, что приезд его сюда будет пустой, он вместо дела здесь только объедается…

…Нарышкин часто бывает болен объедением, и от того мы остаемся в совершенном безвестии, когда отсюда выедем?..

…Сегодня Яковлев слышал и меня обрадовал… что нас оставляют чуть до святой…

…Ежели эта *пустая голова* сказал бы уж, что мы должны здесь до открытия театра остаться, то, покоряясь судьбе и службе, взял бы свои меры, а то ни то ни се.

…Только что узнал, до какой степени большой барин может употреблять во зло знать свою…»

Пообъедавшись, попринимав лежа в постели актеров,

Нарышкин отправил их наконец в середине марта в Петербург. Новый сезон они открыли уже в столице. Старая же Москва проводила их шумно обедами да попойками, одарив Семенову и Колосову драгоценными диадемами, а Яковлева, Вальберха и Огюста золотыми табакерками, на которых бриллиантовым блеском сверкали слова «за талант».

Не один драгоценный перстень был пожалован Яковлеву императорами. Но нигде мы не найдем воспоминаний о том, как отнесся он к высочайшим дарам. И куда исчезли они: были ли проданы за бесценок, потеряны или остались невыкупленными в закладе? Табакеркой же от московских зрителей, по воспоминанию Аксакова, он «ужасно возгордился». Табакерка, по словам Яковлева, была «знаком благодарности» от истинных знатоков. Стараясь забыть неприятности, пережитые в Москве, он хотел сохранить в памяти лишь признание таких знатоков.

Глава пятая
«ЗДЕСЬ НЕПРАВДА ОБИТАЕТ ЛИШЬ…»

ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННИКОВ

Петр Андреевич Каратыгин писал, что он хорошо помнит Яковлева, когда тому было лет тридцать пять. В это время Яковлев «часто бывал» в их семье. «Это действительно был необыкновенный артист, — утверждал Петр Андреевич, — умный, добрый, честный человек, но, к несчастью, русская широкая натура его была слишком восприимчива, и он… предался грустной слабости… По словам моего отца, эта несчастная страсть появилась у Яковлева после его поездки в Москву…»

Тридцать пять лет Яковлеву исполнилось в 1808 году. О более позднем общении Яковлева с семейством Каратыгиных Петр Андреевич не упоминает. И, по-видимому, не случайно. В этом году Яковлев съезжает на частную квартиру из дома, где помещалось театральное училище. Он совершенно отделяется от актеров. Начинает вести разгульную жизнь. Становится невыносимо дерзким с вышестоящими, молчаливо мрачным среди равных. Пытается забыться в вине.

Петр Андреевич Каратыгин объясняет пристрастие к вину, появившееся у Яковлева после приезда из Москвы, тем, что «там он попал в общество богатых и разгульных купцов, которые были в упоительном восторге от прежнего своего собрата». Подтверждает это и Рафаил Зотов, говоря, что не только в Москве, а и в Петербурге Яковлева «наперерыв звали из дома в дом… Яковлев должен был первенствовать во всех, этих собраниях… и вся честь угощения обращалась к нему…» Но Зотов видит и еще одну, более важную причину «усиления этой несчастной страсти»: «Яковлев испытал на себе все действия безнадежной любви».

Слова Зотова подтверждает и Жихарев, общавшийся с Алексеем Семеновичем с 1806 по 1816 год: «Правда, Яковлев имел пристрастие к крепким напиткам или, вернее, к тому состоянию самозабвения, которое производит опьянение, пристрастие, развившееся особенно в последние годы его жизни… Он не знал никакого вкуса в вине и не пил его, как пьют другие, понемногу или, как говорится, *смакуя,* но выпивал налитое вдруг, залпом, как бы желая залить снедающий его пожар…»

Объясняя, что это был за «снедающий пожар», Жихарев замечал: «Иногда он писал стихи, но они всегда отзывались слогом наших трагиков прошедшего столетия, хотя и заключали в себе сильное чувство и особенно *заднюю мысль* о той несчастной страстной любви, которая пожирала его существование. Эта мысль, которая, как ни тщательно он хотел скрыть ее,

проявлялась почти во всех его стихотворениях, даже и в шуточных, написанных им в последние годы». И для примера Жихарев приводил одно из них, не вошедшее в изданный сборник:

Если по льду скользя,
Не упасть нам нельзя —
Как же быть,
Чтоб с страстьми человек,
Не споткнувшись, свой век
Мог прожить?
Поневоле кутнешь,
Иногда и запьешь,
Как змея
Злая сердце сосет,
И сосет и грызет…
Бедный я!

Говоря о Яковлеве, он негодовал, возмущался теми, кто прилепил к «памяти актера, славе нашей сцены» ярлык «гуляки и горлана». Жихарев видел в этом «умышленное уничижение величайшего таланта, который когда-либо являлся на нашем театре и, может быть, не боюсь вымолвить, на театрах целого света». Он требовал, не защищая недостатков любимого актера, разбирать Яковлева «как человека, всего», «со всем беспристрастием», вникая в причины его «слабостей». «Этого требует не одна поверхностная снисходительность, но самая справедливость и человеколюбие», — утверждал он. Особенно если речь идет об умершем актере, у которого нет другой защиты, «кроме справедливых о нем отголосков его современников!»

«Разбирать» Яковлева «как человека, всего», «со всем беспристрастием», прислушиваясь к пристрастным отголоскам его современников, обязано и наше время. И прежде чем рассказать о дальнейших событиях в его жизни и творчестве, попытаемся из беглых порою упоминаний, восхищенных возгласов и сокрушенных упреков воскресить человеческий облик актера, не вуалируя его противоречий и сложности.

Природа дала ему многое. На этом утверждении сходились все, кто писал о Яковлеве: и самые ярые приверженцы актера, и не менее яростные его недоброжелатели.

— Наружность его была прекрасна… Открытый лоб, глаза светлые и выразительные, рот небольшой, улыбка пленительная, память он имел необычайную, — вспоминал Жихарев.

— Талант огромный, — вторил ему куда менее восторженно

относившийся к Яковлеву Аксаков, — одаренный всеми духовными и телесными средствами.

Даже желчный Вигель, и тот не мог не признать:

— Природа дала ему все: мужественное лицо, высокий стройный стан, орган звучный и громкий.

Почти все, кроме Вигеля, писавшие о Яковлеве, сходились и на другом: он был необыкновенно добрый и честный человек. Не повторяя одних и тех же определений, вот что можно уловить в этом смысле из высказываний знавших Алексея Семеновича:

— В основании характера этого человека много лежало благородного и прекрасного.

— Яковлев всегда отличался… умом и благородством характера.

— Яковлев имел много неприятелей (как то бывает со всеми людьми с дарованиями), но не ненавидел их; много имел завистников, но не презирал их: вот истинный оселок добродетели…

— Природа наделила его добрым сердцем.

Сохранилось немало рассказов, как он, не задумываясь, отдавал последнюю копейку приятелю, одаривал ошеломленных нищих десятком рублей, на свои средства воспитал подброшенного ему ребенка, «ходил в тюрьмы к узникам и разделял с ними последнее достояние свое». Как стремился помочь каждому «страждущему», причем делал это втайне, и «очень не любил, чтобы упоминали об этом».

Он был доверчив, бесхитростен, искренен. Бесчисленные воспоминания о Яковлеве полностью подтверждают слова Жихарева, на которого опять стоит сослаться, ибо никто с такой полнотой не охарактеризовал этого редкостного человека: «Он был умен (не говорю, рассудителен), добр, чувствителен, честен, благороден, справедлив, щедр, набожен, одарен пылким воображением и — трезвый — задумчив, скромен и прост, как дитя…»

Мы мало знаем о том, каким он был в юности. Большинство рассказов о его жизни относится к периоду между 1807 и 1813 годами, когда был он уже в поре мудрой для всех людей зрелости и громкой славы, добившись того, что к нему относились с уважением большинство актеров и многие истинные любители театра.

«Из русских актеров, — вспоминала приобщавшаяся в десятые годы к театру Александра Егоровна Асенкова, — первенствующей личностью был тогда славный трагик Яковлев, обладавший колоссальным талантом и весьма редким в то время образованием, что дает ему перед всеми большое преимущество,

которое он сознавал вполне, и, будучи притом еще самолюбив, держался поодаль от всех товарищей по искусству. К этому особенно побуждало его общее уважение артистов, чтоб не сказать подобострастие, дружеское обращение директора и многих случайных людей того времени, очень уважающих его огромное дарование…»

По сравнению с другими актерами, многие из которых ничего не читали, кроме ролей, и с трудом подписывали свою фамилию, Яковлев беспрестанно занимался самообразованием и впрямь мог казаться им «мужем ученым». Впрочем, не только им. Вопреки мнению окончившего университет Плавильщикова (и несомненно ревниво относившегося к успеху петербургского премьера), что Яковлев «неуч», ряд воспоминаний свидетельствует о другом. Он много и углубленно читал, его влекли к себе книги философские и исторические, он пытался проникнуть в их суть, постоянно возвращаясь к проблемам бытия и смерти, поверяя прошлое настоящим, ища в истории сравнений для текущих дней.

Получая довольно высокое жалованье, он жил скромно, в холостяцкой квартире, с неизменным слугой Семеном, которого с ласковой усмешкой называл на латинский лад Семениусом. Толстый добродушный Семениус, ленивый и плутоватый, приносил для Яковлева и его гостей обеды из кухмистерской, потчуя их одновременно несусветным враньем, чем несказанно забавлял Яковлева. Сочинявший по каждому поводу стихи, Яковлев написал как-то для своего верного «Ричарды» эпитафию, которая рисует дружеские отношения окруженного славой Первого придворного актера и его слуги:

Под камнем сим лежит Семениус великой,
Кто невозможному служил живой уликой…

Неуютным, неустроенным выглядело для посторонних жилье актера, одиноко сидящего с книгой на диване около небольшого, покрытого цветной скатертью столика. С малознакомыми людьми Яковлев сходился трудно, больше слушал, изредка задавая скупые вопросы, и с напряжением, пытливо оценивал про себя ответы на них. Впервые увидевший его восемнадцатилетний Жихарев был удивлен, даже поражен тем, что подобный «огненному вулкану» на сцене актер имеет в жизни такую задумчивую физиономию и «говорит как бы нехотя и, кажется, вовсе не думает о том, что говорит», а только испытующе смотрит и слушает.

Жихарев сразу сделал вывод, показавший немалую его проницательность в оценке людей: «Несмотря на угрюмость его,

он должен быть одарен прекрасными качествами души и сердца». Только одно неприятно поразило молодого человека, вращавшегося в светском обществе: Яковлев пренебрегал своим туалетом. Волосы всклокочены, галстук завязан кое-как, черный сюртук как будто шит не по мерке: узок и рукава очень коротки — точно он из него вырос; из кармана вместо носового платка торчит какая-то ветошка. «Словом, — в изумлении подумал Жихарев, — в костюме его заметна чрезвычайная небрежность и даже отсутствие приличия».

Чуждым внешним условностям, погруженным в нелегкие думы выглядит Яковлев и в других описаниях современников. Он постоянно размышлял о добре и зле, противоборствующих в человеке. Искал примеров в древности, чтобы найти ответ на мучающие его вопросы. Не давал себе права жить бездумно, беря лишь блага, дарованные природой. Он склонен был к философским обобщениям, часто думал о несправедливости, окружающей людей. И пытался выразить все это в той же далеко не безупречной стихотворной форме:

Но увы! на наше горе,
С языком сердце в раздоре,
Нет и средств их примирить;
Справедливость, дружба, братство
Суть одни слова: лукавство
Их внушает говорить.
Кто же этому виною,
Что от правды мы бежим,
Чистым сердцем и душою
Редко с близким говорим?
Злато, зависть, гордость, слава
Чистоту затмили нрава,
Покорив народный дух;
К цели всяк своей стремится,
О себе лишь суетится,
А для ближних — слеп и глух.

В запальчивости идеализируя древнее прошлое, Яковлев противопоставлял его царствованию Александра I и уверял:

О! Когда б с чудесной силой
Аристида пробудить,
G тем, чтоб сей мудрец правдивый
Согласился вновь пожить;
Он, увидя наши нравы,

Образ жизни и забавы,
Верно б, горько зарыдал,
Подражая Гераклиту,
Иль, подобно Демокриту,
До удушья б хохотал…

Яковлев сокрушался, что при дворе Александра I нет людей подобных Долгорукову, который «правду силе говорил» и которым гордился Петр I: «истину монарх любил!». Да и сам Александр I, по его мнению, не относится к тем, кто, «приобретя к бессмертию права» и «блистая на престоле»:

Удаляет сонм лукав
Царедворцев, склонных к лести,
Но в народе к благу, к чести
Мудрых чтит, как свой венец…

А только такой «скиптровладелец» может быть, по утверждению Яковлева, «друг людей и благодетель», и «народу он отец».

С упорством стремился понять он смысл высказываний немецких мыслителей-романтиков — И. Юнг-Штиллинга и К. Эккартсгаузена. И, признаваясь, что многое не понимает в их усложненной, наполненной мистическими размышлениями философии, снова и снова бросался к своим настольным «вечным книгам»: Библии и жизнеописаниям Плутарха. Но и там в смятении не находил непреложных истин. Он искал бога «вездесущего и незримого» в себе, стремился постигнуть в своей душе начало начал добра и зла, но тут же восклицал:

Горы не можно дланью сдвинуть,
Не может тварь творца постигнуть
И тщетно силится к тому;
Дух, в бренной плоти заключенный,
Проникнет ли в чертог священный
К отцу, к началу своему?

Его страстная вера в бога, в доброе начало человека была близка не менее страстному безверию, ибо он все подвергал сомнению. Он сам был противоречив, многогранен. И слишком далек от христианского завета всепрощения. Он казался тихим, задумчивым, «как дитя». Но порою становился дерзким бунтарем,

преступающим все законы приличия и канонизированные верования. И в своей вере и в своем безверии он повсюду оставался максималистом, как и в своем страстном чувстве однолюба.

Будучи от природы человеком застенчивым, самоуглубленным, он в то же время был лишен всякого рационализма. «Минута решала у него все», — признавали близко знавшие его. А такие минуты наступали чаще всего в состоянии опьянения. Тогда и давали знать себя те «эксцентрические поступки», которые, по словам многих, не сошли бы с рук никому, кроме Яковлева. В этих поступках с особой широтой проявлялись и присущая ему чисто русская щедрость, и сопутствующие в опьянении ее уродливые «тени» — бесшабашное удальство, самолюбование, неудовлетворенное тщеславие.

Чувство непрестанного самоутверждения, присущее большинству людей творческих профессий, нередко лежало в основе поступков Яковлева. И если в трезвом состоянии он загонял его вглубь, в самого себя, то в состоянии опьянения оно дерзко вылезало наружу, принимая порой искаженные, нелепо подчеркнутые формы. «Самолюбие — чертов дар», — говорил, имея в виду себя, сам Яковлев. Оно несомненно заставляло его творчески совершенствоваться. Но оно, так же несомненно, и будоражило о нем скандальную молву.

То и дело возникали слухи о «диком и неистовом» Яковлеве.

Так, рассказывали, что позвал его однажды к себе сам митрополит почитать монологи из трагедий. И тут же, будучи в восторге от чтения актера, начал наставлять его на путь истинный, говоря о грехах пьющего человека. Яковлев заплакал, чем умилил растроганного проповедника. А затем с насмешливым вызовом попросил от удовлетворенного исполнением своей миссии митрополита стакан «пуншика».

Среди театралов быстро разнесся слух и о том, как срезал подобным образом Яковлев считавшего себя непререкаемым наставником актеров Гнедича. Увидев, что на одной из репетиций одинокий и задумчивый Яковлев сидит еще «натощак», Гнедич вздумал читать ему нотацию:

— Стоит ли искажать свой талант, дар божий, неумеренностью и невоздержанием? Ну, признайтесь, не правда ли?

— Правда, — вздохнув, согласился Яковлев. — Совершенная правда. Гадко, скверно, непростительно и отвратительно!

Тут же подошел к буфетчику, да и попросил:

— Ну-ка, братец, налей полный, да знаешь ты, двойной.

И осушив залпом стакан травника, не без вызова громогласно

обратился к Гнедичу со словами из монолога переведенного тем вольтеровского «Танкреда»:

Пусть растворяют круг для соисканья славы,
Пусть выйдут судии пред круг сей боевой,
О, гордый Орбассан, тебя зову на бой!

«Мы так и померли со смеху, — рассказывал Жихарев. — Кажется, что Гнедич с этих пор будет следить за игрою Семеновой дома, а в театр на репетицию больше не приедет».

Многие в городе были свидетелями и того, как, рассорившись с Семеновой, он в ответ на какую-то очередную ее дерзость «пришел в бешенство» и выбежал перед самым спектаклем из Малого театра Казасси на Невский проспект как был — в костюме античного героя. «День был летний, праздничный, — рассказывала А. Е. Асенкова. — Улицы были наполнены пешеходами и экипажами. Можно себе представить изумление народа, когда на Невском показался богатырь, почти исполинского роста, закованный в блестящие доспехи, в пернатом шлеме с поднятым забралом… Народ валил за ним стеной, как за чудом..»

«Иногда, — вспоминал Фаддей Булгарин, — на Яковлева находил приступ гордости, и он воображал себя, разумеется, будучи навеселе, что он точно герой». И приводил как пример случай (о нем рассказывали и другие мемуаристы), когда Яковлев, возвращаясь после спектакля в костюме Димитрия Донского, напугал стражников у городской заставы, объявив им громовым голосом, что собственной персоной является светлейшим московским князем. Последнее происходило опять-таки под винными парами.

Потом Яковлев огорчался, ругал себя, «добродушно и вполне откровенно», по словам Аксакова, рассказывая о подобных случаях. Не щадящим себя, исполненным детского простодушия раскаянием Яковлев невольно вызывал симпатию. Юный Аксаков рассердился как-то на боготворимого им Шушерина за то, что тот, спровоцировав для потехи подобный рассказ Яковлева, «валялся со смеху», а потом выпроводил Алексея Семеновича «без всяких церемоний».

Вера в то, что его поймут правильно, часто ставила Яковлева в нелепое положение. Искренне забывая в минуты восторженного приема его зрителями на сцене обиды, нередко делился он со своими завистливыми собратьями радостью «понятости» его публикой. А тем казалось это недопустимым хвастовством. Они за глаза осуждали, иногда подшучивая, а порой и высмеивая его

«бахвальство».

Так день за днем между этим умным, но «не рассудительным» (вспомним формулировку Жихарева), бесхитростным, но с уязвленным самолюбием, откровенным, искренним и в то же время сложным, погруженным в свои мысли человеком и другими людьми вырастала стена трагического непонимания.

ЖУРНАЛЬНАЯ ПОЛЕМИКА

Вторая половина 1808 года не привнесла в творческую жизнь Яковлева чего-либо существенного. Играл он в основном старый репертуар. Все реже приходилось ему играть с Каратыгиной. Все чаще с Семеновой. И еще чаще с дочерью Ивана Ивановича Вальберха, Марией Ивановной, которая была принята на роли любовниц и принцесс в 1807 году (и которой протежировал Шаховской, пытаясь противопоставить ее Семеновой). Между Семеновой и Вальберховой делились теперь в основном роли главных любовниц. Делились не всегда удачно. Театралы не раз упрекали за это князя Шаховского.

Вместо того, рассуждали они, чтобы назначить Вальберховой роли нежных юных принцесс, таких, как воздушная Моина в «Фингале», ей приходится играть первые трагические роли, вроде страстной и гордой Дидоны, которые более свойственны сильному дарованию Семеновой. Они осуждали князя Шаховского за то, «что он с какой-то беспечностью смотрит на такое распределение ролей в предосуждение пользы обеих актрис и собственному своему спокойствию». «Правда, — пытались они в какой-то мере объяснить его поведение, — он мог иметь и то обстоятельство, что Семенова не выпустит из рук тех ролей, которые приобрели ей благосклонность публики в начале ее поприща, и что в таком случае, если ей будут отданы роли Вальберховой, то последняя останется почти без ролей…» И все-таки, считали они, во всем этом есть «свой умысел».

Умысел у быстро увлекающегося князя Шаховского действительно был. Ориентируя репертуар на классицистскую и так называемую неоклассицистскую трагедию (сентименталистские драмы все реже и реже появлялись тогда на подмостках), Шаховской хотел воспитать «свою» актрису на главные роли. Чувствительный дар Каратыгиной «исторгать слезы» у зрителей не устраивал его. Строптивая Семенова, взяв, что могла, у Шаховского, устремляла взоры в другую сторону — на Гнедича, более четко формулирующего свои взгляды на театр. Красивая, умная, послушная Вальберхова, которую Шаховской знал с юности, казалась ему превосходным актерским материалом. Из него можно было слепить то, что хотелось ему.

Яковлеву приходилось выступать в качестве партнера попеременно со всеми тремя актрисами. Равных себе актеров он на петербургской сцене не имел. Шушерин доживал на сцене последние дни. Молодой Щенников получал чаще всего нарекания. Жебелев постепенно переходил на роли простаков

или, как тогда говорили, «деми-характер». Никого из актеров с Яковлевым в Петербурге не пытались даже сравнивать. В том числе и из французской труппы. Особенно в ролях молодого любовника, на которые во французской труппе не было достойного актера. Знаменитый Ларош явно устарел и сам отдавал предпочтение своему русскому собрату по амплуа, называя Яковлева «талантом первого разряда». Приехавший же недавно в Петербург Ведель уступал ему и по внешности, и по дарованию, будучи, по признанию разборчивых театралов, «совершенной карикатурой Тальмы».

И можно было понять возмущение Яковлева, когда он, посмотрев Веделя в роли Ореста из расиновской «Андромахи», разгоряченный, чуть не взбешенный, влетел после спектакля в ложу Нарышкина, поклонился ему в пояс и с насмешливым негодованием выпалил:

— Ну, ваше превосходительство, уж актер! и это Орест? да это ветошник! А чай жалованья получает втрое Яковлева.

По рассказам очевидцев, «добрый Александр Львович захохотал и пригласил Яковлева приехать к нему для объяснения на другой день…»

24 августа 1808 года Нарышкин предложил конторе увеличить жалованье Яковлева на 500 рублей, превысив тем самым высший по штатному расписанию в русской труппе актерский оклад и сравняв его с окладом Веделя, получавшего 3000 рублей. «Сверх того, — приказывал Нарышкин, — актеру г. Яковлеву расходы по положенному ему бенефису дирекция оплачивать будет». Ведель же расходы по своему бенефису нес сам.

А еще через два с половиной месяца в книге распоряжений театральной дирекции была сделана следующая запись: «По предложению его высокопревосходительства господина главного директора и кавалера Александра Львовича Нарышкина актеру Яковлеву предлагает производить квартирных денег по пятисот рублей ежегодно… Приказано оные квартирные деньги внести в список…» Вскоре Яковлев переехал из неудобной, находящейся на первом этаже театрального училища казенной квартиры в нанятую по своему вкусу.

Все это еще и еще раз свидетельствовало о том исключительном положении, которое занимал в то время Яковлев. Остальные ведущие актеры русской труппы (кроме уходившего на пенсию Шушерина, имевшего высший до сих пор оклад — 2500 рублей) получали в два, а то и в три раза меньше его. Бенефисы же, на которые имели право всего пять, кроме Яковлева, русских актеров (в сентябре 1808 года к ним

прибавится еще Семенова, а несколько позже Вальберхова), все без исключения до сих пор устраивались на их, а не на казенный счет.

Яковлев занял самое высокое положение, о каком только мог мечтать актер столичной труппы. За пятнадцать лет служения русскому театру у него сложились свои взгляды на актерское искусство. Он тщательно продумывал роли, пытаясь найти собственные, отличные от других законы вхождения в образ. Тем больнее для него оказалась дискуссия, которая развернулась в 1809 году.

Собственно говоря, с отстаивания им своих убеждений и началась вокруг его имени журнальная перепалка. Возникла она, казалось бы, по самому незначительному поводу. 21 января 1809 года князь Шаховской представил на суд публики свой перевод трагедии Вольтера «Китайский сирота». «Долго репетировалась эта трагедия, — свидетельствует Пимен Арапов, — и обставил он ее лучшими сюжетами; Чингис-хана, императора татарского, играл Яковлев; Замти — вельможу китайского — Сахаров; Идамию, его супругу, — Вальберхова. Пьеса потерпела падение, и когда, по опущении занавеса, начали вызывать Яковлева и он вышел, несколько голосов закричали Вальберхову, но в то же время многие стали шикать, и лишь только показалась эта молодая актриса, раздался крик „не надо!“».

Арапов допустил здесь некоторую неточность. Пьеса «не пала». Она имела шумный успех. Яковлев играл Чингис-хана еще долгое время. Но против Вальберховой действительно были направлены критические выпады, в которых «кабалерская» пристрастность сочеталась с объективной правдой: дарованию Вальберховой, выступавшей тогда в амплуа «молодых цариц» попеременно с Каратыгиной, на самом деле не хватало трагической силы, чтобы сыграть роль Идамии, страстно любящей своего ребенка, которого готов отдать на заклание во имя спасения наследника престола ее супруг Замти. И многие тогда закономерно разделяли мнение рецензента журнала «Цветник»: Вальберхова, «без сомнения, сама… чувствует… что роль Идамии гораздо выше сил ее…», роль Идамии должна была бы играть Каратыгина: «она сыграла бы ее несказанно лучше».

В то же время рецензент не охаивал всего спектакля. Он отдавал должное актеру, игравшему главную мужскую роль: «Нельзя никого было выбрать, — утверждал он, — для сей роли кроме г. Яковлева». И сразу же после того как соединил имена Яковлева и Каратыгиной, рецензент не без двусмысленности намекал, почему: «Мстительный Чингис-хан узнает в супруге Замти прекрасную Идамию. Он любил ее уже несколько лет, и вся

пролитая им кровь не могла затушить пламени, которым пылало к ней сердце…»

А затем предъявлял претензии и Яковлеву. Начав с привычного упрека: жаль, что тот, надеясь, как видно, на свои природные преимущества, «играет иногда с некоторым небрежением», рецензент попытался доказать, в чем же, по его мнению, состояло это небрежение. «Чингис-хана представлял он не очень хорошо, надобно ему было… во многих местах, а особливо в явлениях с Идамией, говорить с большим жаром». Согласившись, что «Чингис-хан был добрее и образованнее своих татар», что «тон его без сомнения должен быть только важен тогда, когда говорит он, не будучи волнуем страстью, или когда старается ее умерить», рецензент в запальчивости восклицал: «Но как же не выйти ему из себя, когда страсти сильно в нем действуют?» И назидательно поучал актера: «Чем должен быть у Вольтера на сцене Чингис-хан? Разъяренным победителем и страстным любовником. Ни тот, ни другой никогда не наблюдают умеренности».

Яковлев не оставил без внимания эти критические нападки. Роль Чингис-хана была для него программной. Он отозвался на рецензию письмом, напечатанным в соперничающем с «Цветником» журнале «Северный Меркурий». Письмо его свидетельствовало о том, что, вопреки мнению ряда театралов, актер имел свою принципиальную творческую линию и намеренно следовал ей, нередко противостоя традиционным представлениям.

> «Господа издатели! В суждении вашем, помещенном во втором номере сего издания, о представлении трагедии „Китайский сирота“ в переводе на российском языке вы, между прочим, жалеете, что я, надеясь, как видно, на телесные мои преимущества, играю иногда с некоторым небрежением, что роль Чингис-хана представлял я не очень хорошо и что надобно мне было, по мнению вашему, а особливо в явлениях с Идамией, говорить с большим жаром.
>
> С того времени, как только начал я замечать и чувствовать благоволение почтенной публики к игре моей, не только никогда не пренебрегал оною, но тщился более усовершить ее и при каждом представлении моем считал себя обязанным, и ревностно старался угодить знающим искусство актеров зрителям. Противно было бы и моим чувствиям и моей склонности к сему искусству поступать иначе; безумно также надеяться на телесные

преимущества, зная, что они ничего не значат без душевных… Чем нехорошо представлял я Чингис-хана? *По мнению вашему, тем, что надобно бы мне было говорить с большим жаром.* Чингис-хан, правда, выведен у Вольтера разъяренным победителем и страстным любовником, но чтоб *тот и другой никогда не наблюдали умеренности,* быть не может. Вообразите себе человека с пылкими страстями, и притом честолюбивого, умного, великодушного, который, соображаясь с обстоятельствами, умеет их укрощать или по крайней мере искусно скрывать их пылкость, дабы во всех его поступках видно было благоразумие. Таково есть свойство Чингис-хана, такова была моя игра; ежели я чего-либо не соблюдал в изображении такого свойства, сие, может быть, произошло от ошибки в расположении моей роли, а отнюдь не от небрежения. Ошибки свойственны людям, и даже знающим совершенно свое дело. Но сознание в оных свойственно одним только добросовестным. Позвольте, господа издатели „Цветника“, позвольте мне вас причесть к сим последним, ибо я уверен, что и вы сознаетесь в своей ошибке, видимой из суждения вашего об игре моей.

Впрочем, с должным к вам уважением имею честь быть вашим покорнейшим слугою

А. Яковлев».

Но издатели «Цветника» не сознались в своей «ошибке». Они продолжили полемику, раскрывшую принципиальную бездну непонимания театральными рецензентами воззрений актера. Яковлев стремился к усложнению образа, к раскрытию в герое противоречивых чувств, непрестанного борения страстей. Рецензенты «Цветника» были привержены к гармонической ясности чувств: будь то любовь или ненависть. Яковлев и в злом искал доброго, в рассудочном — безрассудного, в пылком — разумного. Рецензенты «Цветника» хотели четкого разделения добра и зла, разумного и неразумного, пылкого и рассудительного. Требовали четкого соблюдения жанровых границ исполнения. Величавый дух трагедии, в их представлении, определял величие жестов, торжественность пантомимы, мимики, точного соблюдения ритмики при чтении стихотворных строк. Яковлев отстаивал право актера и в трагедии ступать по грешной земле, раскрывая не только величие или низменность души, но и часто объединяющие их противоречивые чувства. Он интуитивно тянулся к трагедийным особенностям драматургии Шиллера и

романтически воспринимаемого Шекспира. Его противники оставались верными тем классицистским нормам, которые объединяли, при всей их разности, Корнеля, Расина и Вольтера.

В чем же продолжали упрекать Яковлева авторы последующих статей «Цветника»? Что не правилось им в трактовке ролей, которые он особенно тщательно готовил и которые старался играть по-своему? Именно это «*по-своему*» и вызывало яростное сопротивление «просвещенных друзей», советам которых издатели «Цветника» настоятельно предлагали следовать актеру. Недовольство «вольностью» поведения актера на сцене сквозит в каждой строчке «Письма в Москву», написанного А. Н. Олениным и напечатанного в октябрьском номере «Цветника» за 1809 год.

Отдав дань «девице Семеновой», в пользу которой состоялся спектакль «Заира» 8 октября, ее «совершенно греческой красоте, одаренной редкими средствами для театра», Оленин весь свой полемический пыл направил против Яковлева.

> «Что я видел!.. — восклицает он. — Что я слышал!.. Прежде то почиталось хорошим, что было признано таким от многих умных людей, а теперь всякому хорошо то, что только ему одному нравится; все переменяется; что век, то обычай, что город, то норов; чему же я удивляюсь… Где же благородство? Где величие азиатских государей? Где трагическая возвышенность?» Орозман — Яковлев «подходит к самому носу Заиры… он берет ее за руку, за плечо, за обе руки! Где же скромность и пристойность любви благородной? Где важность страсти трагической? Боже мой! Он тянет ее к себе…» В Яковлеве не чувствуется благородный мусульманин. Он позволяет себе говорить «как осужденный, дрожащим голосом», переходящим на басовые ноты. Нарушая все приличия, подымает руку вверх, делая ею круговые движения, прижимает руку Заиры к сердцу: то «с наклонною головою, голосом умиленным беседует с нею», то остается «в каком-то оцепенении», то говорит со «страшным хладнокровием», то «позволяет себе метаться и кричать». Одним словом, Яковлев «совершенно не понимает» своей роли, ломает все сложившиеся представления о ее исполнении.
>
> Самое же удивительное кажется автору «Письма в Москву» то, что на протяжении всей трагедии Яковлеву оглушительно рукоплещет партер. (Заметим, не раёк, где собиралась случайная публика, а демократический

партер, откуда, нередко стоя, смотрели спектакли, по мнению многих актеров, бескорыстные, истинные любители театра.) Что ж, сокрушается автор письма, если Яковлев творил сие по «небрежению», то «вредил только самому себе, ибо, пренебрегая судом просвещенных зрителей», сидящих в дорогостоящих креслах, «и основывая славу свою на хлопанье и вызовах, он забыл, что хлопанье его вызовщиков не услышит потомство. Если же по неведению, то истинно должно пожалеть об актере, который, имея столь чрезвычайные дарования, сам заградил для них такое обширное поле к приобретению славы…»

Но рукоплескание партера на этот раз не было вызвано желанием услышать «хлопанчики». В те годы Яковлев углубленно работал над близкими себе ролями. И роль Орозмана была одна из них. Однако ж ни издатели «Цветника», ни знаток театра Оленин не захотели услышать крика души актера. Опубликованное «Северным Меркурием» его письмо отвечало не только на рецензию о «Чингис-хане». Оно как бы предугадывало упреки и автора «Письма в Москву». Для того чтобы почувствовать трагическую суть непонятости «просвещенными зрителями» творческих устремлений Яковлева, стоит еще и еще раз вчитаться в каждую строку приведенного выше его письма.

Почти все остальные рецензии на игру Яковлева, помещаемые в «Цветнике» в 1809–1810 годах, были весьма для него лестными.

Но и в них часто продолжали мелькать слова: «иногда играл с небрежением», «хотя во многих местах играл очень хорошо; однако ж мало вникнул в характер» и пр. Подтверждением подобных упреков служили все те же обвинения в «невыдержанности» роли, в снижении трагической величавости, в нарушении узаконенных правил актерской игры. И пожелания, как было бы хорошо, если бы его герой, «говоря с другом своим, не клал ему на плечи рук», «будучи в исступлении», не касался бы «пальцем уха» или, став невольным убийцей матери, никогда, даже при виде своей возлюбленной, «не изъявлял бы веселие».

От Яковлева порой требовали, чтобы он оправдался перед публикой. Но оправдываться после его письма о «Чингис-хане» было бессмысленно. На подобные упреки он уже ответил этим письмом. И любимыми ролями, которые он сыграл и будет еще играть.

В ГОДЫ ПОЛНОГО ПРИЗНАНИЯ

Журнальная полемика, одним из объектов которой оказался Яковлев, разожгла до предела страсти, порой не имевшие непосредственного отношения к нему. С еще большей силой продолжали разрастаться споры вокруг трех его постоянных партнерш: Каратыгиной, Семеновой и Вальберховой. Особенно вокруг двух последних.

Попытка утвердить в русской труппе еще одну актрису на первые трагические роли в лице Вальберховой не прошла даром для Шаховского. Когда-то, в дни постановки на сцене «Эдипа в Афинах», дружный репертуарный комитет теперь раскололся: Оленин, Гагарин, Мусин-Пушкин, Арсеньев его оставили, считая (как объяснял Оленин), что несправедливости, которые Шаховской чинит «бедной Семеновой», не дают ему права знакомства с «порядочными людьми». Несправедливы были распространяемые слухи (недвусмысленные намеки на них имелись в оленинском «Письме в Москву») о том, что Яковлев, якобы в отместку за Каратыгину, вкупе с Сахаровым намеренно сорвал первый в жизни Семеновой бенефис, на котором была поставлена «Заира». Но не менее несправедливы были и утверждения князя Шаховского, обвинявшего Оленина в том, что тот явился инициатором скандальной атмосферы на бенефисе Семеновой. На что честнейший Оленин, не без основания, с обидой возражал: «Я никогда не хлопаю руками, палкой не стучу, ногами не шевелю, устами не шикаю — а менее всего кабалирую… это подло и гадко».

А страсти все нагнетались и нагнетались. С особой силой разгорелись они после спектакля «Электра и Орест», показанного зрителям 9 ноября 1809 года, в котором не играла Семенова. Полемику начал сам автор трагедии — плодовитый, но весьма посредственный литератор Грузинцев, написавший письмо в «Цветник». В нем он восторженно оценивал игру актеров. Считая, что в роли Электры «г-жа Вальберхова подходила близко к совершенству», а г-жа Каратыгина в роли Клитемнестры «украсила трагедию своей игрой», Грузинцев основную дань восхищения отдавал исполнившему Ореста Яковлеву, который, «невзирая на грудную болезнь, от простуды с ним приключившуюся…», показал «искусство великого актера». «Сей северный Лекен во многих случаях превосходит самого Лекена», — восклицал счастливый автор в конце своего послания.

Поместив письмо в своем журнале, издатели «Цветника» сопроводили его собственными, написанными не без ехидства,

комментариями. Красноречиво доказав, что Вальберхова в роли Электры «весьма далека от совершенства», они соглашались, «что г. Яковлев имеет от природы все то, что нужно иметь самому лучшему трагическому актеру, что он действительно у нас теперь самый лучший трагический актер…» Удивлялись они одному: «в каких точно случаях он превосходит Лекена?..»

«О том, — справедливо утверждали они, — ничего сказать не можем, ибо мы Лекена не видели».

К переписке Грузинцева с «Цветником» примкнул безымянный издатель «Электры и Ореста». В предисловии к опубликованной им трагедии он утверждал, что «актрисы с такими дарованиями, какие имеются у Вальберховой, на российском феатре доныне еще не бывало, да и вряд ли когда будет». Каратыгиной же, «выполнившей» в «Электре и Оресте» «все обязанности благоразумной актрисы», более свойственно играть чувствительные драмы и «зрелые роли цариц в трагедии».

За словами этими обнажалась позиция князя Шаховского, которую он неустанно отстаивал за кулисами. Очищая место для Вальберховой, он постепенно отодвигал Каратыгину на роли благородных матерей. Семенова же, по его мнению, должна была потесниться, уступив более сильные и яркие роли его протеже.

Но Семенова не хотела, да и не должна была «тесниться». Она и сейчас уже «на театре… казалась царицей среди подвластных ей рабов», как напишет о ней потом Вигель.

Завершая осенью 1810 года затянувшиеся споры, об этом открыто заявит рецензент «Цветника»: «Читатель сам догадается, кто поистине та актриса, какой у нас ныне не бывало, и кто бы мог сыграть роль Электры гораздо лучше г-жи Вальберховой», которая «при всем старании своем вовсе не показала того знания страстей, величавости, разнообразия в рассказах и точности движений», коих требуют первые роли трагедии.

Рецензия «Цветника» появилась в то время, когда все взгляды были устремлены на французскую петербургскую труппу, куда весной 1808 года прибыла наконец знаменитая мадемуазель Жорж.

Появилась она на сцене в «Федре» Расина, потом в «Танкреде» Вольтера. Публика встретила ее восторженно, рецензенты ее воспевали: «Все ее телодвижения ловки, игривы… Для кисти и резца она лучший образец…» И предостерегали: нужно только предуведомить наших молодых актрис, чтобы они «с большой осторожностью перенимали» ее протяжную манеру говорить, похожую на пение!..

Русские же актрисы, стараясь не пропускать ни одного спектакля на сцене Большого театра, пока что молчаливо и

напряженно следили за ее игрой. Но одна из них уже «подняла перчатку», как выражались рецензенты того времени, брошенную русскому театру появлением мадемуазель Жорж.

8 апреля 1809 года русские зрители увидели Семенову в роли Аменаиды из трагедии Вольтера «Танкред», в которой продолжала выступать французская актриса. К этой роли Семенова готовилась тщательно и долго. Она проходила ее с придирчиво требовательным, одержимым благозвучной ритмикой стиха Гнедичем, специально для Семеновой переведшим «Танкреда». Перевод был отмечен большой для того времени точностью и безукоризненной созвучностью рифм. Неукоснительного воплощения всего этого на сцене требовал он и от актрисы.

Семенова на первых порах была послушной ученицей. Она впитывала в себя игру Жорж — эффектно декламационную, величаво холодную, с заранее определенными ритмическими акцентами, с протяжно напевным произнесением стихов, рассеченным в запланированных местах неожиданной для зрителей превосходно отработанной скороговоркой. И под руководством Гнедича пыталась осмыслить каждую стихотворную строку, согревая ее напевную декламационность темпераментом и силой чувства.

«Бездушная французская актриса Жорж и вечно восторженный поэт Гнедич могли только ей намекнуть о тайнах искусства, которое поняла она откровением души», — скажет о Семеновой позже Пушкин. Роль Аменаиды станет ее любимой ролью. В ней через два года признает себя побежденной Семеновой сама Жорж. Но «откровение души» пришло к Семеновой не сразу. Вначале, когда шла она к постижению роли Аменаиды, многое казалось окружавшим ее театралам и актерам странным. Они ужаснулись, услышав, как на одной из репетиций «Танкреда» она «завыла».

— Нашей Катерине Семеновне и ее штату не понравились мои советы, — ворчал огорченный Шаховской, — вот уже с неделю, как она учится у Гнедича, и вчера на репетиции я ее не узнал. Хотят, чтобы в неделю она была Жорж: заставили петь и растягивать стихи… Грустно и жаль, а делать нечего; бог с ними.

Заглавную роль в «Танкреде» играл Яковлев. Поучения чуждого ему Гнедича, как обычно в таких случаях, он дерзко отверг. Чем и заслужил потом четкую, но не во всем справедливую оценку прославившего себя переводом гомеровской «Илиады» поэта: «Необыкновенный, по необразованный талант Яковлева, в диких своих порывах блуждавший как комета, не мог в ролях, им игранных, оставить полных и ясных идей: игра его

зависела единственно от силы и расположения духа, а не от идей души, проникающей в тайны искусства…»

И все же за роль благородного, верного, ревнующего и любящего рыцаря Танкреда, отдавшего на поединке жизнь за возлюбленную, Гнедич очень хвалил актера.

— Славно же вы в прошедший раз играли Танкреда, — по воспоминаниям Жихарева, говорил он Яковлеву, — я был очень доволен вами и особенно в сцене вызова. Что, если б всегда так было!

Единодушное признание Яковлева в роли Танкреда было и в журнальной прессе. «Г-н Яковлев в сей пьесе играл… очень хорошо», — констатировал «Северный Меркурий». Ему вторил и враждующий с ним «Цветник»: «Г. Яковлев вникнул весьма хорошо в роль Танкреда. Поступь его, осанка, разговор, телодвижения, все показывало в нем героя… Г-жа Семенова в роли Аменаиды не сравнялась с m-lle George, но, смею сказать, превзошла ее… Согласитесь, что и г. Яковлева (nom barbare pour les oreilles délicates!)[16] несравненно приятнее видеть в роли Танкреда, нежели Лароша». «Знатоки… находят, — продолжал „Цветник“, — что костюм русских актеров в „Танкреде“ действительно сходен с бывшим у сицилианцев в начале века… и что, напротиву того, французские актеры одеты были по моде XVII или XVIII столетия…».

Спектакль был показан в грандиозных, величественных декорациях Гонзаго. Костюмы сделаны по эскизам Оленина. На всем представлении лежала печать строгого вкуса, отличавшего и художников, и переводчика, который принимал самое непосредственное участие в постановке трагедии.

Яковлев любил играть Танкреда. В роли вольтеровского рыцаря отсутствовало то противоречивое начало, которого он непрестанно искал в предлагаемых ему ролях. И все же в образе Танкреда он находил близкие себе проявления нравственного бунтарства, резкую непримиримость ко злу, романтическую верность до гроба возлюбленной.

В дальнейшем Гнедич долгое время будет совершенствовать свой перевод вольтеровской трагедии. По наблюдениям исследователей творчества поэта, в первоначальном виде его перевод не имел той откровенно политической окраски, сближающей его с произведениями декабристов, какая была ему свойственна впоследствии. Но уже и в том виде гнедичевский «Танкред» развивал элементы предромантической драмы, которые невольно прорывались в саму трагедию Вольтера, написанную по мотивам «Освобожденного Иерусалима» Торквато Тассо. Усиливая звучание национально-освободительных идей,

Гнедич дополнял речи героев вольнолюбивыми словами, направленными против деспотии, защищающими свободу личности, ее достоинство.

Все это и воплощал с присущей ему яркостью Яковлев. В отличие от Лароша, костюмированного как оперный премьер (голубой плащ, каска с колыхающимися страусовыми перьями, мягкие сапоги с пряжкой), Танкред — Яковлев появлялся на фоне коричневых с серыми пятнами декораций в светло-желтом колете, отороченном черным бархатом, со стальным шлемом, украшенным такого же цвета перьями. На грандиозной площади, с перспективно воссозданными портиками зданий и памятниками средневековых Сиракуз, узнавал он о мнимой измене любимой им Аменаиды, якобы обрученной с рыцарем Орбассаном, а потом написавшей любовное письмо врагу Сиракуз мавританскому вождю Соламиру. Не зная, что Аменанда отвергла притязания Орбассана (который в отсутствие Танкреда захватил в «рыцарской республике» власть) и что написанное ею письмо предназначалось не Соламиру, а ему самому, Танкред — Яковлев с первого выхода на сцену представал рыцарем без страха и упрека, до последнего вздоха верным своей «прекрасной даме». Без размышлений бросался он на защиту Аменаиды, когда ее выводили на площадь, чтобы судить за измену. С закрытым забралом, никем не узнанный, внезапно представал он перед судившими ее.

Сей девы рыцарь я,—

грозно и твердо звучали его слова. С гордым вызовом бросая перчатку Орбассану, он требовал:

Устройте, судии, обряд здесь боевой.
О, гордый Орбассан! — тебя зову на бой.

Победив Орбассана, но по-прежнему сомневаясь в том, что Аменаида любит его, Танкред решал идти в бой один против целого войска мавритан. Не выдавая мук ревности, без тени упрека, спокойно и строго говорил он падающей к его ногам Аменаиде:

Поди… утешь отца, его я почитаю.
Другой важнейший долг отсель меня зовет…
Признательность без мер нам тягостна бывает,
Освобождаю я навеки вас от ней.

И ты… располагать властна судьбой своей,
Будь счастлива… а я, я смерть найти желаю.

Только в финале, когда смертельно раненного Танкреда, победившего мавров, вносили на ту же площадь, раскрывал Яковлев, сколько нежности, выстраданной любви таится в душе его героя:

Аменаида… как! так я любим тобой?

И уже совсем обессиленный, умирая, Танкред — Яковлев смятенно просил:

Прости… страшись
За мною следовать… и жить мне поклянись.

Мужество и верность были основными красками Яковлева в роли Танкреда. В ней было меньше пылкости, «волканического» темперамента, свойственных ему в аналогичных ролях первого любовника. Зато побеждало зрелое умение сдерживать себя в патетических монологах, создавая образ человека внешне сурового, но обладающего большой возвышенной душой.

Танкред считался всеми современниками Яковлева одной из лучших его ролей. К лучшим они относили и еще одну, противоположную, казалось бы, Танкреду, сыгранную им в том же 1809 году в новой трагедии Озерова «Поликсена», — «царя царей» Агамемнона: нерешительного, не сумевшего противостоять злу, но непрестанно размышляющего о бессмысленности жертв войны, о мудрой терпимости к недостаткам людей, которая постигается с возрастом, о том, что «злополучие — училище царей».

Время, прошедшее со дня триумфального успеха «Эдипа в Афинах» до написания «Поликсены», оказалось для Озерова переломным. Из преуспевающего главы департамента он превратился в добровольного сельского изгнанника без всяких средств. Мысли о службе, которой он отдал столько энергии, с которой связывал столько надежд, вызывали у него теперь тоскливое раздражение. «Вместо поощрения и награждений я чувствовал одни огорчения, испытал несправедливости и подвергнулся… подозрению правительства. Последнее довершило мое негодование на службу», — объяснял он. И признавался: «Авторская слава драгоценнее для меня, нежели милости царские и сокровища земные». Он мечтал написать пьесу об

обезглавленном Артемии Волынском, в которой можно было бы со всей очевидностью «представить несчастное положение под слабым и недоверчивым правлением».

— Какие истинные картины можно изобразить, заимствуя кое-что из наших времен!.. — восклицал он.

Понимая, что такая, по его словам, «трагедия никогда не может быть играна на нашем театре», он облек свои раздумья о судьбе человеческой, о розни между людьми, о губительных последствиях действия «властителя слабого и лукавого» в безопасные, казалось бы, формы античной трагедии. Но послав «Поликсену» в Петербург, не без основания начал сокрушаться о «тысячах неприятностей, навлеченных… званием автора». «Они заставят меня, — предчувствовал он, — отстать от стихотворства, бросить перо, приняться за заступ и, обрабатывая свой огород, возвратиться опять в толпу обыкновенных людей».

И опасения его не оказались напрасными. Последняя написанная им трагедия «Поликсена» после двух представлений до самой смерти автора в 1816 году допущена на сцену больше не была. Объяснение театрального начальства было просто и откровенно лицемерно: трагедия не дала полных сборов, следовательно, не было у нее и успеха. Судьбу ее может решить император. Император же, который, по словам современников, «любил только посредственность», которого «гений, ум и талант» пугали (и который был достаточно догадлив, чтобы понять, в чей адрес направлены пророчества одной из героинь «Поликсены» — Кассандры о неминуемых бедах, постигающих властителей нерешительных), «соизволил отозваться»: «Как из представления видно, что та трагедия не может быть для дирекции выгодна, то в таком случае и платить за нее ничего не следует». Оленину, представлявшему интересы Озерова в Петербурге, пришлось у дирекции «Поликсену» взять. И представления ее прекратились.

Между тем успех она имела немалый. Об этом свидетельствовала хотя бы рецензия, помещенная в «Цветнике»: «Много есть прекрасного в сей трагедии; г-н Яковлев, и г-жа Каратыгина, и г-жа Семенова (большая) играли весьма хорошо самые главные и самые трудные роли…» «Трагедия имела успех… — подтверждает и летопись Пимена Арапова. — Публика принимала Семенову с восторгом. Она и Яковлев пользовались… по окончании спектакля вызовами, которые были тогда редки и значительны».

Яковлев, в отличие от роли не знающего сомнений Тезея в «Эдипе в Афинах», высоко ценил психологически усложненную роль нерешительного Агамемнона. И хотя рецензент «Цветника» вновь не сумел удержаться от обычного для сего журнала упрека,

что допускаемый актером «тон обыкновенного разговора не приличен для трагедии в стихах», он не мог не сознаться, что вообще-то «г. Яковлев играл мастерски». И что, «если бы у нас на театре были два таких актера, каков г. Яковлев, то в сей трагедии надлежало бы непременно одному представлять Агамемнона, а другому Пирра» (с фанатичным упорством требующего смерти ни в чем не повинной троянки Поликсены).

Но «на театре» в Петербурге был один такой актер — Яковлев. И ему приходилось играть всякие роли. «Здесь кстати заметить, — утверждал Жихарев, — что на всех больших театрах… для первых трагических ролей… находилось почти всегда два актера: один для ролей благородных, страстных, пламенных… как-то: Орозмана, Танкреда… и проч., а другой для таких ролей, которые требовали таланта более глубокого и мрачного, как, например, Ореста, Эдипа-царя… Ярба, Магомета, Отелло… и проч… Но Яковлев, по гибкости таланта своего, играл не только роли обоих амплуа, но и других… Как в этом случае, так и в других нельзя не согласиться с неизвестным автором[17] надписи к его портрету: „Завистников имел, соперников не знал“».

1810 год начался для Яковлева выступлением в прозаической переделке А. Шеллера шиллеровской «Марии Стюарт». Трагедия Шиллера была обескровлена, втиснута в рамки классицистских правил, приправлена чувствительными ситуациями и возгласами. Не отличалась «Мария Стюарт — королева Шотландская» (так назвал свою пьесу Шеллер) и совершенством языка — архаично-сентиментального, насыщенного неестественной патетикой. И все-таки в отдельных ситуациях, в ряде реплик пробивалась вольнолюбивая мысль Шиллера. Она давала себя знать и в контурно намеченном образе герцога Норфолька, генерал-адмирала английского флота, которого играл Яковлев. Скроенная из двух сложных шиллеровских ролей — графа Лейстера и отважного Мортимера, роль Норфолька превращалась в прямолинейное изображение благородного героя, опять-таки без раздумий отдающего жизнь за возлюбленную. Подобно роли гнедичевского Эдгара, она была лишена всяких противоречий. Но в ней еще в большей степени, чем в той, давало о себе знать бунтарское начало. Норфольк за Марию готов был бороться «со всей вселенной». Сражаясь за возлюбленную и королеву, он восставал против тех, кто сажает в темницы славных защитников отечества.

— Такому человеку, как Норфольк, дорога туда самому должна быть известна, — провозглашал он. — В Англии для тех, которые отечеству жертвуют своею жизнью, обременены

полученными за него в сражениях ранами, это обыкновенное место исцеления.

И хотя реплику эту из суфлерского экземпляра вычернил цензорский карандаш, духом ее была проникнута вся роль Норфолька. Когда осужденная на смерть Мария, идя на эшафот, умоляла его «преклонить колена перед Елизаветой», он восставал не против незаконно занявшей престол королевы, а против «тиранства», готовящегося совершить «свое ужасное дело». Он закалывался шпагой с именем возлюбленной на устах, незадолго до этого воскликнув: «Удались! удались от сего обиталища ужаса и смерти!»

Гражданский пафос образа Норфолька привлекал к себе актера. Гражданский пафос определял и другую роль Яковлева, сыгранную впервые им в том же 1810 году. И хотя исполнена она была на бенефисе Вальберховой, выступившей в заглавной роли, лавры достались не ей.

«Октября 24 числа представлена была в русском переводе Расинова трагедия „Athalie“, названная у нас „Гофолией“. Г. Яковлев (в роли Иодая) превзошел прекрасной своей игрой ожидания зрителей…» — отмечал далеко не всегда, как помнит читатель, дружелюбный по отношению к Яковлеву «Цветник».

Что-то сурово-библейское, монументально-пророческое было в его первосвященнике Иодае, обличающем преступившую все человеческие законы царицу Гофолию, которая узурпировала престол. В роли первосвященника Иодая Яковлев был «дивно-прекрасен», уверяли мемуаристы.

«Тиранство», «узурпация трона». Слова эти имели двойной смысл. Не раз уже произносили их на русской сцене, оглядываясь на кровавую историю царствования рода Романовых. Эти же слова в условиях начавшейся холодной войны с Францией, которую уже подспудно вел со своим названым братом двоедушный, самолюбивый представитель той же династии Александр I, разжигали патриотические чувства, намекая на захват трона бывшим сторонником республики императором Наполеоном.

Постановка «Гофолии» была опять-таки более чем кстати, как и новый русский «Гамлет», который был показан зрителям на бенефисе Яковлева 28 ноября 1810 года. В нем также кипели страсти, разжигающие ненависть ко всякого рода узурпаторам. И проповедовалась верность отечеству, которому следует «пожертвовать собой».

Тяга к Шекспиру становилась у Яковлева все глубже, сильнее. «Отелло» и «Влюбленный Шекспир» из его репертуара не исчезали. В то же время споры яростных приверженцев и противников драматургии английского гения, по мере появления

переделок его пьес на русской сцене, снова разгорелись.

«Говоря о дарованиях Шекспира, — утверждал „Журнал драматический на 1811 год“, — можно сказать, что они были сильны, плодовиты, близки к натуре и возвышенны, но не обработаны ни малейшим утонченным вкусом и без всяких правил… Шекспир не заслуживает подражаний… Говоря о некоторых шекспировых произведениях, кто откажется почтить его „Венецианского мавра“, трагедию чувствительную, а в то же время кто не заметит в ней сцен чрезвычайно уродливых и отвратительных?.. Теперь обратимся к „Гамлету“… Гробокопатели, приготовив могилу, ругаются над мертвыми телами, пьют вино, поют водевили и пр. и пр. Какая разительная сцена, и она могла и может нравиться. И нашлись люди, которые подражают таким глупостям!»

В свое время Пушкин, назвав создателя «Гамлета» «творцом трагедии народной», напишет: «Просвещенный читатель ведает, что Шекспир и Вальтер Скотт оба представили своих гробокопателей людьми веселыми и шутливыми, дабы сей противоположностью сильнее поразить наше воображение». Но это будет через двадцать лет после того, как Яковлев впервые вывел «Гамлета» в переделке Степана Ивановича Висковатова на сцену.

Висковатов не подражал подобным «глупостям» истинного Шекспира, а более слепо, чем предыдущие переделыватели, следуя за Дюсисом, классицистски «облагораживал» или вовсе выбрасывал их. «Дюсисовской дрянью» назовет в середине XIX века преобразователь русского театра Щепкин висковатовского «Гамлета». Пьесой, в которой «очень много работы для актеров: надобно бегать, соваться, вскрикивать, падать в обморок и умирать», насмешливо окрестит его «Северный вестник» в 1811 году.

Чем же могла привлечь к себе Яковлева эта ремесленная переработка самой загадочной и самой вечной трагедии «неподражаемого англичанина»? По всей видимости, громкой славой английского первоисточника. Образом печального короля Гамлета (в трагедии Висковатова принц Гамлет был превращен в царствующего короля), размышляющего о бренной власти царей, о необходимости им быть верными воле народа, о жизни, о смерти. И о том, что держит на неправедной земле людей?

Смерть прекращает все желанья и мученья.
Но если смерть есть сон?
Когда скопленье мук и в гробе нам грозит?..
О неизвестность! Ты, коль не страшила б нас,

Ах, кто б не предварил отрадный смерти час?
Кто б ползал по земле, злодейством населенной,
Где в злате скрыт порок; где правды глас священной
Столь редко слышится властителям земным;
Где добрым — бедствие, дается счастье злым;
Где лавры кровию невинных обагренны;
Где хищники в лучах на троны возвышенны;
Где лесть, как смрадный пар, гнездится вкруг венца;
Где алчная корысть объемлет все сердца;
Где зависть, ненависть, убийство обитает…

Даже в такой, приблизительной форме впитавший в себя мучительную мысль тысячелетий шекспировский монолог «Быть или не быть?» не мог не возбуждать умы современников Яковлева. И заставлять его самого глубже задумываться над проблемами бытия.

Именно к этому — десятому — году относятся дошедшие до нас стихотворные строки актера, стремящегося покончить счеты с жизнью, где «неправда обитает лишь». Именно в эти последние два мирных года, предшествующие вторжению в Россию Наполеона, Яковлев все безысходнее погружается в черную меланхолию, чередующуюся с мрачными загулами и взрывами безудержного отчаяния, отраженными и в его стихах:

Как странник к родине стремится,
Спеша увидеть отчий кров,
Или невольник от оков
Минуты ждет освободиться,
Так я, объятый грусти тьмой,
Растерзан лютою тоскою,
Чтобы приблизиться к покою,
Жду только ночи гробовой…

Все чаще и чаще приходят к нему мысли о самоубийстве.

Се врата пред мною к вечности!
Я готов в путь, неизвестный мне!

И это пишется им в годы, когда он окружен громкой славой. Когда «служебное положение» его особенно прочно и устойчиво. Когда овации сопровождают почти все его выступления, а пресса снова становится для него лишь похвальной…

Разочарование и в славе сопутствует ему. Одиночество сопровождает его и в загулах. И в окружении людей он живет сам по себе, постоянно погруженный в поиски ответов на вопросы, которые мучают на сцене воплощаемого им Гамлета. А жизнь все больше и больше дает ему поводов для невеселых раздумий.

Бенефис Яковлева проходил на сцене величественного здания, построенного гениальным Тома де Томоном. 1 декабря, согласно записей «Распоряжений по театральной дирекции», «в последствие предложения господина главного директора и кавалера за освещение Большого театра во время бенефиса бывшего прошедшего ноября 28 числа, в пользу российской труппы актера Яковлева» было приказано выдать подрядчику Тимпону 120 рублей. «Гамлет» явился последней премьерой русской труппы, представленной в одном из самых замечательных театров, которые когда-либо существовали в России. Вскоре случилось событие, всполошившее весь Петербург.

В ночь с 81 декабря на 1 января 1811 года лейб-гвардии Семеновского полка гренадер Фомин, стоявший на часах во втором ярусе этого театра, заметил дым в ложе номер 16, о чем и крикнул гренадеру Иванову. Прибежав к живущему при театре смотрителю здания Шишкину, Иванов застал того в постели. Перепуганный Шишкин приказал Иванову немедленно бежать в полицейский участок, где находилась пожарная часть. А сам, босиком, в одном белье, накинув тулуп, бросился на лестницу, ведущую в верхние ярусы театра…

Все оказалось тщетным. Как сообщала «Северная почта», «крыльца и двери» театра «объяты были дымом, и наконец все здание сделалось подобно аду, изрыгающему отовсюду пламя…» Участковым пожарным удалось спасти лишь кое-какие декорации, часть хранившихся в конторе бумаг, небольшое количество костюмов да вырученные от спектаклей деньги, которых, по донесению дирекции, «было, однако ж, не более 4000 рублей».

Метался в отчаянье между самоотверженно ринувшимися на борьбу с пламенем пожарниками Шишкин. В ужасе глядели из окон на охваченного огнем титана актеры, многие из которых жили тут же, рядом с театром, на Торговой улице в доме Латышева. По набережной Екатерининского канала бежали на пожарище обитатели нищей Коломны.

А чуть подальше — в аристократической Первой Адмиралтейской части, в особняке Нарышкина на Большой Морской царило безмятежное новогоднее веселье. Главный директор не велел беспокоить гостей. Услышав от прибежавших к нему чиновников донесение о пожаре, он не забил тревоги, не

отдал приказания бросить все силы на спасение подведомственного ему театра. (Что и отметил в своем дневнике живший в доме Латышева Андрей Васильевич Каратыгин: «В 12 часов ночи внезапно ужасный пожар Большого театра, во время бала у главного директора А. А. Нарышкина, так что и спасти его не могли».)

Только тогда, когда зарево пожара зловещим отсветом добралось до Большой Морской, потихоньку исчез с бала его блещущий остроумием хозяин.

С той же светской улыбкой, с какой танцевал Нарышкин в своем дворце, смотрел он на гигантский костер, стоя на Театральной площади. Остроумие не покинуло его и по прибытии императора. Вот как описал развернувшиеся события Вигель: «Зарево… до утра освещало весь испуганный Петербург. Люди, которые ждут беды, во всем готовы видеть худое предзнаменование. Один только главный директор театра Нарышкин не терял веселости и присутствия духа; он сказал прибывшему на пожар встревоженному царю: „Ничего нет более: ни лож, ни райка, ни сцены, все один партер, tout est par terre (все на земле, сравнялось с землею)“».

Остроумие Нарышкина было оценено по достоинству. Следствие было проведено формально. Пожарникам «за расторопное и усердное действие» государь пожаловал по рублю. Единственным виновником был объявлен ни в чем не повинный губернский секретарь Шишкин, снятый со своей должности без права поступать на какую-либо государственную службу. Нарышкин же отделался легким упреком, сделанным ему Александром I: «Дирекция не имела права и определять никого смотрителем без доклада государю, тогда как его величество назначил уже быть при сем театре гоф-фурьеру Людвигу».

Спектакли было велено давать в Малом театре и Новом театре, находящемся напротив Зимнего дворца (он принадлежал когда-то частному лицу — Кушелеву, и в нем до этого играла лишь немецкая труппа).

Архитектору Тома де Томону оставалось только глядеть на останки своего славного детища, вспоминая, каким еще совсем недавно оно было!

По описанию же Тома де Томона построенный им театр был таким: «Фасад представляет собой портик ионического ордера из восьми колонн, увенчанных фронтоном. Фронтон украшен барельефом, изображающим Аполлона, окруженного хором муз. Первый этаж состоит из круглого в плане вестибюля, в который ведут три главных входа. Направо и налево две лестницы с двойным маршем ведут на второй этаж… Украшения внутренние

сделаны в стиле греческих театров… Первый ряд лож образуют круглый амфитеатр, над которым возвышаются два других ряда по тридцать две ложи, отделенные по две колоннами коринфского ордера. Передняя часть каждой ложи украшена барельефами — гризайль на золотом фоне. Эта внутренняя колоннада увенчана последним ярусом лож в форме аркад, поддерживаемых гениями славы, которые отделяют раек от лож. Эти фигуры цвета бронзы прекрасно гармонируют с плафоном, на котором мы видим девять муз под сводами, украшенными арабесками. Плафон образует как бы большой зонтик, разделенный на два отдела, — по краям расположены знаки зодиака, а середина изображает ночь…»

Да, таким был построенный им театр. Был… Теперь же он превратился в руины. А потом… Потом, всего через несколько дней — 9 января 1811 года — поэт Гнедич написал поэту Батюшкову письмо, в котором сообщал: «…Наш театр — Большой, Каменный вспыхнул на воздух — et площадь ubi театр fuit.[18] А несчастный Тома архитектор, чертом побужденный взлесть на полугорелые стены созерцать руины и размышлять о тленности мира сего и о том, можно ли что-нибудь из развалин вновь создать, и, погрузись в сладкую меланхолию, рухнулся со стеною и от высот до основания и катяся по ней и под ней и меж ней — немного измял себе голову и руки, и ребра, и ноги…»

Превратившись в калеку, великий зодчий прожил с муками еще около двух лет. И умер, не увидев Василеостровской стрелки с величайшим созданием — построенной по его проекту Биржей, которой так гордится по сей день город на Неве. Не успел он восстановить и театр. За него сделал это через семь лет бездарный французский архитектор Модюи, «принявший, — по ядовитому замечанию Вигеля, — на себя этот труд так, от нечего делать…»

«Этот первый опыт его в Петербурге был и последний, — продолжал Вигель. — Не совсем его вина, если наружность здания так некрасива, если над театром возвышается другое строение, не соответствующее его фасаду. Тогдашний директор, князь Тюфякин, для умножения прибыли требовал, чтобы его как можно более возвысили. Когда перестройка была кончена… государь осмотрел театр, остался доволен… Щедро наградил он Модюи и деньгами и чином коллежского асессора…»

Но случилось это уже во время, когда ни Тома де Томона, ни Яковлева не было в живых. Пока же все труппы петербургской сцены стали ютиться в значительно менее удобных зданиях бывшего театра Казасси и бывшего Кушелевского театра.

Во вспыхнувшем под Новый год пожаре суеверные люди

увидели дурное предзнаменование. Не менее зловещей казалась и комета, блуждавшая по небу в том же 1811 году. Тревожная атмосфера в Петербурге все сгущалась. Ползли и ползли слухи о неизбежности новой войны с французами.

Газеты еще освещали события, происходившие в жизни императора Наполеона. Французский и русский монархи еще писали письма, называя друг друга «государь, брат мой», заверяя в неизменной верности «вечному миру». А в Петербурге уже повторяли фразу Александра I о вероятности и даже близости войны. А в Париже Наполеон I готовился к «великому походу», тщательнейшим образом изучая историю «несчастного» шведского короля Карла XII и пытаясь извлечь для себя уроки из битвы его с русскими при Полтаве. И хитрейший министр Фуше предупреждал, слыша его речи о создании всемирной монархии путем завоевания России:

— Государь, я вас умоляю, во имя Франции, во имя вашей славы, во имя вашей и нашей безопасности, вложите меч в ножны, вспомните о Карле XII.

Оба императора не доверяли друг другу. В обеих странах шли военные приготовления, накалявшие атмосферу внутри и вне их. Наполеон изучал историю битвы Карла XII при Полтаве, а на сцене петербургского театра в это же время была поставлена «историческая драма», переведенная с немецкого языка Шеллером, «Карл XII при Бендерах», заглавную роль в которой играл Яковлев. В сюжете пьесы и в образе главного героя, шведского короля Карла XII, зрители закономерно видели намек на французского императора и его отношения с Александром I.

«Карл XII, потрясший все государства на севере, — объяснял „Вестник Европы“, говоря о постановке драмы, переведенной Шеллером, — с многочисленным и победоносным войском своим протекший Польшу и Саксонию… переходит Неман, приближается к Днепру и в упоении гордости обещается в Москве говорить с царем российским». Но поговорить ему в Москве не пришлось.

Пьеса начиналась с того, как шведский король с разбитым русскими у Полтавы войском подвергается при Бендерах нападению мусульман. Она содержала не только намек, но и предостережение «дерзновенным угрозам честолюбцев», над одним из которых — Карлом XII «посмеялся великий Петр».

Поэтому так важна была в то время роль, предназначенная первому трагическому актеру. Яковлев, по утверждению рецензентов, всегда имел в ней успех, «удачно изображая» характер шведского короля: «его безрассудное мужество, упрямство и беспечность посреди величайших опасностей», его

«пылкость, решительность, непреклонность»; «выразительный взгляд его, осанка, поступь, отрывистая речь и движение правой руки, которою он часто поднимал вверх волосы на голове, вся эта характеристика Карла производила большое впечатление».

Имя Яковлева гремело, игра его вызывала непрестанное восхищение. Он достиг положения, когда начальство возвысило его над всей русской труппой. Приказом ему был назначен оклад в 4000 рублей, не считая 500 рублей квартирных и расходов на бенефис, которые оплачивала дирекция. Такого оклада еще никогда не удостаивался ни один актер русской драматической труппы. На полторы тысячи рублей он превышал жалованье бывших премьеров труппы (в том числе и Плавильщикова, и Шушерина).

А за кулисами и на сцене Яковлеву становилось все более одиноко и неуютно. Тем же приказом окончательно переводилась на роли благородных матерей любимая им тридцатичетырехлетняя Каратыгина, «дабы дать многие роли г-же Марии Вальберховой», как не без горькой иронии записал тогда Андрей Васильевич Каратыгин в дневнике. Вальберхову в свою очередь, как и всех других актрис в Петербурге, оттесняла Семенова. Соперничество блистательной мадемуазель Жорж с набравшей силу огромного трагического таланта русской актрисой превращалось в громкую сенсацию.

Начавшись три года назад, оно продолжилось в Москве, куда в 1811 году обе выехали на гастроли, имея в своем репертуаре одни и те же роли: Аменаиды в «Танкреде» Вольтера, Гермионы в «Андромахе» Расина и Меропы в одноименной трагедии Вольтера. Во всех этих ролях не только русские зрители, но и сама Жорж признала себя побежденной. В предгрозовом затишье вновь наступающей войны с Наполеоном торжество Семеновой воспринималось особенно остро.

На сцене Петербурга в «Танкреде» и «Андромахе» главным партнером Семеновой был Яковлев. Но ей удобней и легче было играть с посредственным актером Щенниковым. Жорж же то и дело называла Яковлева «превосходным трагиком, русским Тальмою». Сожалела, что он не может участвовать с нею в представлениях. И уверяла, что если б это было возможно, то «ее талант явился бы в полном блеске».

А сам он не хотел играть ни с той, ни с другой. Он стремился играть со своей идеальной партнершей Каратыгиной. Она не обладала тем могучим талантом, тем мужественным и при всей своей стихийности умным искусством, которым владел он. Скромная, мягкая, нежная, женственная в жизни, она была такой же на сцене. Она не притязала на соперничество с Яковлевым, а

скорее оттеняла особенности его как актера противоположными, менее броскими проявлениями таланта.

И если о Жорж можно было сказать, что она удивляла рассчитанным на эффект искусством, о Семеновой, что она потрясала зрителей своим дарованием, то о Каратыгиной вернее всего было бы сказать, что она трогала незащищенностью своих героинь.

В то же время и у нее была своя тема, приверженность определенным образам. Она отличалась в ролях женщин, готовых безропотно пожертвовать жизнью ради счастья возлюбленных и детей. Тема материнства оставалась центральной в ее творчестве. Как и тема жертвенности, искупления грехов (которых оказывалось немало у ее далеко не идеальных героинь). Они были сотканы из живой плоти, совершали ошибки, но оставались верными своему сердцу, своей чистой душе.

Утрата Каратыгиной как постоянной партнерши была для Яковлева невосполнима. Он все реже и реже имел возможность играть с ней. И когда в новых постановках главная женская роль отвечала или хотя бы могла быть отнесена к ее новому амплуа, он с воодушевлением брался в них за исполнение любой роли.

Так сыграли они сочиненную А. Н. Грузинцевым стихотворную трагедию «Эдип царь» — своеобразный гибрид из пьес Софокла и Вольтера. (Каратыгина создала в ней трогательный образ Иокасты, матери главного героя, ставшего по неведению ее мужем). Горькая судьба еще молодого ослепляющего себя Эдипа, который по воле богов совершал безнравственные поступки, заставляла Яковлева все безысходнее воспринимать свою собственную судьбу.

Частые загулы, сменявшиеся самоугрызением, тоской, поисками выходов из безвыходного для него положения, бурные взрывы негодования при ссорах с Семеновой и конфликтах с начальством становились его постоянным уделом.

«КОМПЛИМЕНТЫ» ДМИТРЕВСКОГО И «БОЛЕЗНИ» ШУШЕРИНА

На бенефис, состоявшийся 11 декабря 1811 года, Яковлев взял, по совету Дмитревского, исполненную «эффектных ужасов» трагедию Кребильона «Атрей», которую перевел Жихарев. Хотя и не мог не понимать, что, по словам того же Дмитревского, заглавная роль «неблагодарна», что «высокий талант как-то не согласовывался с этой ролью, а прочие роли ничтожны, да и трагедия сама по себе, несмотря на мрачность сюжета, несколько холодна». И что присоветовал Дмитревский Жихареву перевести трагедию Кребильона только оттого, что «молодому человеку при легкой должности не баклуши бить, а заниматься же чем-нибудь..» Ничего хорошего из этого не получилось. Пьеса в репертуар театра не попала. Да и сам Яковлев ее больше не играл. А очередная ссора со старым любимым учителем на квартире бенефицианта произошла.

«После представления „Атрея“ в бенефис Яковлева, — рассказывал Жихарев, — собрались к нему на вечеринку все его приятели, в числе которых был и Дмитревский, занимавший у Яковлева почетнейшее место. Судили, рядили, спорили о трагедии и актерах и в ожидании закуски пили пунш, не жалея французской водки, и, разумеется, все сделались отменно веселы. Тогдашнее угощение было неразорительно».

Один из приятелей Яковлева, сын богатейшего купца Сергей Иванович Кусов, подбежал к Дмитревскому и спросил:

— Кто в бытность вашу в Париже играл «Атрея» — Лекен или другой актер?

— В то время, — отвечал Дмитревский, — «Атрея» на французском театре более не давали, потому что в ходу были Вольтеровы пьесы, да и никто из великих актеров не хотел принять на себя эту неблагодарную роль.

— Отчего же присоветовали вы Жихареву перевести «Атрея» для бенефиса Алексея Семеновича? — продолжал допытываться Кусов.

— Оттого, душа, что… роль-то Атрея нашему Алексею по плечу: он хорошо ее понял, а в последней сцене примирительной чаши и во всей приделанной тираде был точно ужасен и произвел большой эффект.

— Так вы считаете, — обрадовался Кусов, — что Алексей Семеныч выше вашего Лекена?

— Ростом, душа, гораздо выше: вершка на три будет.

Ответ Дмитревского вызвал общий хохот.

— А чему смеетесь вы? — спросил вошедший в комнату Яковлев.

Кусов тут же передал ему слова Дмитревского. Разгоряченный пуншем Яковлев разобиделся и воскликнул:

— Ростом выше, одним только ростом? Ну что его Лекен, да и сам-то он что… мусье Лекен-Дмитревский? Ноги-то колесом, голоса нет, груди не бывало, косноязычен — так, мямло.

— А вот что скажу, душа, — хладнокровно отвечал Дмитревский, — если бы третьего дня не занял я у тебя на нужды сына ста рублей, то я бы наговорил тебе таких вещей, каких ты от роду не слыхивал.

«Все расхохотались, — заканчивает описание происходившей на его глазах сцены Жихарев, — Яковлев также и бросился Дмитревскому в ноги. Старик знал Яковлева коротко и был уверен, что этот человек, забывавший так часто… должное к нему уважение, в нужном случае кинется за него в воду».

Чем больше имел успеха Яковлев, тем сложнее становились отношения его с Дмитревским. Пожалуй, ни один биограф Дмитревского не мог бы назвать более дорогого для него ученика, чем был Яковлев. И все они утверждали, что с годами творческие несогласия их возрастали.

Нельзя сказать, чтобы Дмитревский принадлежал к тем, кто, по меткому выражению Грибоедова, «сужденья черпает из забытых газет». Образованнейший, интеллигентнейший человек, он старался идти в ногу со временем, но… идти в ногу по хорошо изученной, не раз хоженой дороге.

Яковлев же не просто не хотел идти по этой дороге. В силу своего характера, дарования он не мог идти по ней. Он любил своего учителя более открыто, более ярко, чем тот его. Но уже в самом начале сценической карьеры, провозгласив, что никогда ничьей «обезьяной» не станет, он держался этого принципа до конца. Его можно было упрекать в чем угодно, кроме одного: в подражательстве. Яковлев был прям (но не прямолинеен) в своих суждениях и в своих поступках. Дмитревский — всегда уклончив. Яковлев максималистски нетерпим. Дмитревский дипломатичен и осторожен. Но и тот и другой никогда не предавали своего творческого и жизненного кредо. Как бы и с кем бы ни хитрил Дмитревский, он всегда, при самых прекраснодушных похвалах, оставлял за собой право произнести:

— Конечно, могло бы быть и лучше, но как быть!

Знаменитое увертливое «как быть» доводило Яковлева до исступления. Он называл его «обыкновенным проклятым комплиментом» Дмитревского. «Добро бы он хитрил с

другими, — недоумевал Яковлев, — а то и со мною поступает так же…»

— Знаете ли, Алексей Семенович… — возражал ему Степан Жихарев, — я думаю, что он вовсе не хитрит с вами… Вы смотрите на искусство с разных точек зрения, а затем и дарования ваши неодинаковы… Что кажется хорошо вам, не может нравиться Дмитревскому, который желал бы видеть в вас другого себя… Он… почитает не только излишнее увлечение, но даже излишнее одушевление актера на сцене некоторым неуважением публике… И если он… опасаясь обидеть наше самолюбие, не говорит правды нам или высказывает ее обиняками, то с вами он, конечно, не хитрит, а говорит, что думает: только по-своему…

И еще более дальнозорко замечал:

— Я — публика и Дмитревский, профессор декламации, мы совершенно противоположного образа мыслей. Я — публика требуем сильных ощущений, и для нас все равно, каким образом вы ни произвели в нас эти ощущения; но Дмитревский смотрит на игру вашу, как художник… ему надобно, чтобы вы заставили его плакать или поразили ужасом, оставаясь в пределах тех понятий, которые он составил себе об искусстве и вне которых для него нет превосходного актера.

Дмитревский любил Яковлева. И не понимал его. Когда пути Дмитревского и Яковлева смыкались, тогда-то и выходило наружу затаенное недовольство друг другом.

Оба ценили преданность сцене. Оба отстаивали достоинства актера. Но какими разными средствами! Дмитревский, сбросив камзол и надев бархатный фрак, заменив пудреный парик на живописную прическу седых как лунь волос, а башмаки с блестящими пряжками — на плисовые сапоги, скользил среди новомодных нарядов в театральных фойе так же, как когда-то скользил среди фижм и расшитых бриллиантами камзолов в Эрмитажном театре екатерининских времен: с любезной маской царедворца на красивом, благородно удлиненном лице. Все чрезмерное казалось ему непристойным. В каждой похвале имелась возможность отступления. Любое осуждение прикрывалось галантностью. И за всем этим скрывалось упрямое свое, тайное, глубоко запрятанное, которое никогда и никому не выдавалось сполна. Хорошо знавший Дмитревского, Майков говорил:

— Иван Афанасьевич похож на заколдованный сундук, в котором перемешано множество драгоценных вещей с разной ветошью и всяким хламом. Этот сундук отворяется для всякого, и всякому дозволяется рыться в нем и выбирать любую тряпицу, но

драгоценности ни за что никому не даются: они видны, но неуловимы.

Яковлев не любил рыться в «ветоши». Со свойственной ему горячностью он хотел схватить «клад» сразу. И, натыкаясь на словесный «хлам», прикрывающий «драгоценности», нетерпеливо отворачивался от «заколдованного сундука». Любя Дмитревского «как отца», он годами не бывал у него, чем безмерно огорчал старого учителя. С не меньшей горячностью выражал он неудовольствие уклончивым оценкам Дмитревского. Сохранилась дневниковая запись Жихарева, из которой видно, что Яковлев даже «повернулся на стуле» от возмущения, слыша неумеренные похвалы Дмитревского автору трагедии «Пожарский» Крюковскому.

— «Пожарский» — одна попытка молодого автора, — объяснял он Жихареву причину своего возмущения, — и, будучи на месте Дмитревского, я не стал бы так превозносить автора, а дал бы ему добрый совет и указал бы на слабые места его трагедии… Поди, добивайся от него правды!

В свою очередь Дмитревский часто бывал недоволен Яковлевым за чрезмерную открытость чувств, за горделивое «бахвальство», за дерзостные поступки, за грубые ответы на свои «комплименты», слыша которые Яковлев буквально взрывался. Нагрубив ему, Яковлев каялся, угрызался, опять просил прощения, радовался, что к нему придет «выпить пуншу стакан Афанасьич Иван», а при встрече чаще всего снова выходил из себя.

И не понимал, что увенчанный лаврами при жизни, всеми почитаемый член Российской академии, с мнением которого считались самые изысканные умы России, так же одинок и беззащитен в вечном чувстве самоутверждения художника, как и Первый актер петербургской сцены Яковлев, которому устраивают овации в зрительном зале и которого так часто пытаются поучать все кому не лень, когда встречают вне театра.

Да и сам он, сочинивший такую высокопарную надпись к портрету старого актера, написанному художником Лампи:

> Се лик Дмитревского, любимца Мельпомены,
> Который русский наш театр образовал,
> Искусством коего животворились сцепы:
> Он Гаррика в себе с Лекеном сочетал! —

разве сам он, Яковлев, насмешками над его пришепетыванием, слабостью груди, не вкладывал перст в незаживающие раны Дмитревского, вынужденного уступить ему

свое место в храме Мельпомены, в котором особенно жестоко расправляется с людьми время? И неизвестно еще, кто из них был более прав, хотя бы по отношению к одряхлевшему, непревзойденному для своего времени Державину: откровенный и прямодушный Яковлев или дипломатичный хитрец Дмитревский…

Необыкновенно высоко ценивший поэзию Державина, Яковлев на один из своих бенефисов взял созданную маститым писателем в старости на библейский сюжет трагедию «Ирод и Мариамна». Выступив в роли главного героя, актер вынужден был произносить монологи, написанные Державиным в намеренно архаичной манере, с использованием давно вышедших из употребления слов и выражений: «изкидок мой», «и мерзкая чета мученьем разорванна осклабит смерть мою», «все жилы, мышцы все я чувствую раздранны, смятен мой весь состав, хладеет, мерзнет кровь» и т. д. и т. п. Несмотря на восторженный прием знатной части публики, устроившей овацию трагедии знаменитого поэта, авторитет которого был чрезвычайно высок, Яковлев не почувствовал никакого удовлетворения. Взбешенный тем, что позволил себе скомпрометировать почитаемого поэта, он помчался после представления к Державину и, остановившись в дверях его кабинета, без всякого предисловия с чувством произнес:

— Умри, Державин, ты переживаешь свою славу.

Удивленный Державин попросил объяснить, что случилось, в чем причина неудовольствия Яковлева.

— Дело в том, — отвечал с горячностью Яковлев, — чтоб ты, великий муж, слава России, не писал больше стихов.

Для подкрепления своих слов он со всем искусством, на какое был способен, прочел одну из самых прославленных од Державина «На смерть князя Мещерского», попрощался и исчез, оставив старого поэта в горьком смятении.

Дмитревский же в аналогичном случае поступил совершенно иначе. Узнав, что Державин требует постановки еще одной трагедии, «Евпраксия», на профессиональной сцене, он превознес ее до небес и посоветовал автору поставить эту «бесподобную трагедию» на домашнем театре, чтобы «не возиться», а пуще «не обрезывать или переменять сцены у такого сокровища — для неблагодарных». Чем умилил маститого старца, сразу отказавшегося от своей затеи. И спас от многих неприятностей Шаховского, который не хотел ссориться с Державиным и в то же время отлично понимал несовершенство последних трагедий великого поэта…[19]

Последнее слово всегда оставалось за Дмитревским. Все

конфликты между ним и Яковлевым кончались тем или иным вариантом сцены их встречи у Шушерина, которую с достоверным мастерством изобразил Сергей Тимофеевич Аксаков:

— Я с удовольствием увидел, что Иван Афанасьевич, дряхлый телом, был еще бодр и свеж умом. Он принялся так ловко щунять Яковлева за его поведение, за неуважение к искусству, за давнишнее забвение своего прежнего руководителя… что Яковлев не знал куда деваться: кланялся, обнимал старика и только извинялся тем, что множество ролей и частые спектакли отнимают у него все время. Дмитревский улыбался и в нескольких словах показал, что все это вздор, что он знает весь репертуар Яковлева не хуже его самого.

Примирения были недолгими. Несмотря на всю любовь к Дмитревскому, на неизменное чувство благодарности к нему и искреннее раскаяние, Яковлев, оставаясь самим собой, снова и снова не соглашался с ним, спорил и давал себе слово «поехать к старику, только надуть себя не дать!»

Ссоры с Дмитревским не проходили для Яковлева бесследно. В состоянии внутреннего одиночества, которое он с наибольшей силой начал испытывать в годы наивысшей славы, особенно болезненно воспринимались им разногласия со своим прежним наставником. А любителей возбуждать между ними раздоры находилось достаточно. Среди таких любителей особой изобретательностью выделялся Яков Емельянович Шушерин, давно уже вынужденный признать превосходство Яковлева на петербургской сцене. Отношение Шушерина к своему бывшему сопернику красноречиво изобразил тот же Аксаков.

Аксаков писал воспоминания в старости. Писал о времени ранней молодости, которая всплывала в его уставшей от жизненных впечатлений памяти не всегда достоверно по фактам, нередко полузабытым. Это отмечали его современники, вступая с ним в дискуссию, указывая на неточности. Это заметит любой, кто начнет сопоставлять его записки с бесспорными документами, хранящимися в архивах. И все же, отбросив фактологические неточности, в мастерски сделанных талантливым писателем зарисовках звучат реальные голоса современников Яковлева, и прежде всего Шушерина, которому посвящен один из самых значительных мемуарных очерков Аксакова.

Аксаков запросто бывал у знаменитого актера, который любил побеседовать с благоговевшим перед ним юным любителем театра. Не стесняясь аттестовал он будущему писателю своих собратьев актеров, и, разумеется, прежде всего Яковлева. Вот что рассказывал Шушерин:

— Я не вдруг приобрел благосклонность петербургской публики, у которой всегда было какое-то предубеждение и даже презрение к московским актерам с Медоксова театра, но я уверен, что непременно бы добился полного благоволения в Петербурге, если б… не появился А. С. Яковлев… Нечего и говорить, что бог одарил его всем. Иван Афанасьевич Дмитревский был его учителем и покровителем. Дмитревский не то что мы: он знаком со всею знатью и с двором; в театральных делах ему верили, как оракулу… Яковлев был так принят публикой, что, я думаю, и самого Дмитревского, во время его славы, так не принимали… Впрочем, я совершенно убежден, что он сам не предвидел таких блистательных успехов своего ученика и что он был не совсем ими доволен. Я не хочу перед тобой запираться и уверять, что успех Яковлева не был мне досаден… Скажу откровенно, что он чуть не убил меня совсем… Если б не надежда на пенсию, на кусок хлеба под старость, то я не остался бы и ни одной недели в Петербурге… Горько было мне, любезный друг, очень горько! Положим, Яковлев талант, да за что же оскорблять меня?.. И добро бы это был истинный артист, а то ведь одна только наружность…

Все интересно в этом монологе Шушерина. Все раскрывает противоречивые чувства человека, которому и досадно, и больно, и справедливым-то он пытается быть, и наговаривает в обиде на ближнего, и проговаривается, отдавая ему должное.

Не только сценическим дарованием, но и внешним обликом, складом характера, рациональным умом — всем отличался Шушерин от Яковлева. Был некрасив. Рост имел средний. Лицо — примечательное разве что вздернутым, отнюдь не античной формы, носом. Фигуру — толстоватую для молодых героев. Даже любовь к бывшей некоторое время его партнерше прошла по жизни Шушерина бесследно, не оставив мучительных ран. И он о ней спокойно рассказывал Аксакову:

— Я влюбился в молодую, прекрасную нашу актрису, занимавшую амплуа первых любовниц… Разумеется, искателей было много. Достигнуть до предмета моей любви было одно средство: сделаться хорошим актером, чтобы играть с ней роли любовников… В продолжение трех лет я работал, как лошадь, и, как у меня было много огня, много охоты и не бестолковая голова, то через три года я считался уже хорошим актером…

— А что же любовь, Яков Емельянович?..

— Любовь, брат?.. Выдохлась, или, вернее сказать, перешла в любовь к театру. Притворные любовники в драмах и комедиях убили настоящего.

Страстная любовь, которая сделала Шушерина актером,

рассудительно заменилась дружбой. И Шушерин, не менее рассудительно построив жизнь с женой умершего товарища Надеждой Федоровной Калиграфовой, преспокойненько прибыл в Петербург одновременно с предметом своей бывшей страсти — Марией Степановной и ее мужем Николаем Даниловичем Сахаровыми. Все четверо находились теперь в добрых приятельских отношениях и, поселясь в одном доме на Сенной площади, вспоминали о «грехах молодости» не иначе как со снисходительной улыбкой.

Упорным трудом достигнул Шушерин в искусстве большого мастерства. Но «глухая», с оговорками слава не давала ему покоя. Неудовлетворенное тщеславие, жажда быть признанным безоговорочно терзали его актерскую душу.

— Все думали, — продолжал исповедоваться он Аксакову, — что я не выдержу такого афронта и возвращусь в Москву… Но бог подкрепил меня. Много ночей провел я без сна, думал, соображал и решился — не уступать. Я сделал план, как вести себя, и крепко его держался… Некоторые из моих молодых ролей совсем перешли к Яковлеву, и я сам от них отказался; но зато тем крепче держался я за те роли, в которых мое искусство могло соперничать с его дарованием и выгодной наружностью. Я постоянно изучал эти роли и их довел до возможного для меня совершенства… Наконец, явилась… трагедия Озерова «Димитрий Донской»… С появления этой трагедии слава Яковлева… утвердилась прочным образом… а я опять начал испытывать холодность большинства публики. Точно как будто нельзя было, восхищаясь Яковлевым, отдавать справедливость Шушерину! Только в трех ролях: Эдипа, Старна и Леара публика принимала меня благосклонно. Неприятность моего положения не поправлялась… Мне стукнуло шестьдесят лет, и я, пользуясь своим нездоровьем, прикинувшись слабым и хворым, подал об увольнении меня на пенсию.

Затаив в душе обиду несбывшихся желаний, Шушерин с обычной на его губах улыбкой скепсиса стал внушать себе и другим, что и не так уж нуждается во всеобщей славе. Он старательно отгораживался от разговоров о ней в уютной квартире на Сенной площади. Мирная жизнь с Надеждой Федоровной Калиграфовой, коллекционирование книг, беседы с угодными сердцу людьми, приобретение искусно сделанной мебели должны были возместить утрату на надежду признания его при жизни великим актером, которого он так мучительно хотел.

Будучи человеком умным, расчетливым, любознательным, он решил отойти от сценического алтаря и посмотреть на него со

стороны. Заручившись вожделенной пенсией, предпочел он сменить неверную стезю подвижника сцены на более спокойный путь ее знатока, ценителя, погрузившегося в совершенствование ума. Осуществить сразу это ему не удалось. Пообещав выдать Шушерину заслуженный «пенсион», дирекция еще несколько лет помурыжила его, заставив играть второстепенные роли.

Он вступил с нею в противоборство. Обложившись лекарствами, еле слышным голосом непрерывно повторяя, что «слаб грудью», Шушерин мастерски играл роль измученного болезнями человека. На сцене выступал редко. Дома при людях соблюдал строжайшую диету. Принимал неожиданных гостей в халате и колпаке. И лишь с самыми близкими людьми позволял себе быть самим собой: наедался до отвала жирных блюд, отдавал дань Бахусу и громким голосом рассказывал всякие были и небылицы из театральной жизни. Непременным его удовольствием было позлословить насчет преуспевающих актеров.

Делал он это хитро, опираясь на авторитет «живых легенд» русского театра, сподвижников незабвенного Волкова — Дмитревского и Якова Даниловича Шуйского, который каждый месяц приходил за грошовой пенсией в императорский кабинет. Взяв ее почему-то всю медными деньгами, переваливший за восемьдесят лет Шуйский складывал их в мешок и, закинув его за спину, приходил к тезке своему Шушерину отдохнуть, пообедать и посудачить о современных служителях Мельпомены.

«Верный почти общему свойству долго зажившихся стариков — находить все прошедшее хорошим, а все настоящее дурным, — объяснял Аксаков, — Шумский утверждал, что нынешний театр в подметки не годится прежнему, и доказывал это, по его мнению, неопровержимыми доказательствами». И прежде всего (разумеется, не без помощи Шушерина) на примере все того же Яковлева:

— Я ходил вашего Яковлева смотреть. Ну что? — ничего. Мужик рослый, голос громкий, а душевного нет ничего.

Понимал ли Яковлев, какую неблаговидную роль по отношению к нему играет Шушерин? Сомнений по этому поводу у Яковлева не было никаких.

— Шушерин играет нежных отцов, а уж такой крючок, что боже упаси! — говорил он.

И все-таки шел к нему на Сенную. Что-то тянуло его туда. Должно быть, острый ум Шушерина, его рассуждения об искусстве. Несомненная приверженность театру. Даже перепалка с ним, в которой оба актера, будучи такими разными, такими непохожими друг на друга, представали незаурядными людьми,

была интересна.

— Здравствуй, брат Визират! — добродушно приветствовал Якова Емельяновича, входя к нему, Яковлев. — Как изволишь поживать?

Проворно соскочив с дивана, шутовским жестом стащив с себя ночной колпак и кланяясь, Шушерин отвечал:

— Слава-сте богу, живем понемногу.

И тут же, приказав подать самовар, доставал огромную чашку, похожую на вазу. Наполнив чашку горячим пуншем, он заставлял Яковлева ее осушить, а затем подстрекал к чтению монологов из трагедий, ехидно уверяя, что гости хотят увидеть Алексея Семеновича «во всей славе его таланта». А то и уговаривал его поведать о том или ином анекдотическом случае, казавшемся неприличным.

Слушая «добродушный и вполне откровенный рассказ» Яковлева, гости неловко улыбались, Шушерин же был в неописуемом восторге.

Однако Шушерину не всегда удавалось одерживать верх. Порою поддавшись на его уговоры, Яковлев читал свои и чужие стихотворения так, что у слушавших захватывало дух. Изумленный неожиданностью Шушерин не выдерживал и искренне начинал его хвалить. Случалось, Шушерин не мог не признать, что бурные овации Димитрию Донскому или Фингалу в исполнении Яковлева были не случайны, что тот был «дивно великолепен в этих ролях». Как не мог не признать в конечном счете полной победы Яковлева и тогда, когда, получив наконец в 1811 году с таким трудом добытую пенсию, уехал наконец вместе с невенчанной своей женой Надеждой Федоровной Калиграфовой в Москву.

Осознав свое поражение на сцене, он все-таки считал себя победителем в жизни. Там, в любимой своей Москве, он купил долгожданный дом, истратив на него все накопленные за долгую жизнь и тяжелый труд деньги. В Петербург доходили слухи, что он стал добрее, радовался, как ребенок, каждой приобретенной вещи.

Казалось, он обрел полный покой. И не без насмешливого удовлетворения вспоминал о своем счастливом сценическом сопернике, продолжавшем биться за жизнь бутафорским деревянным клинком. Но недолго Якову Емельяновичу Шушерину пришлось наслаждаться обретенным покоем.[20]

Наступил 1812 год.

Глава шестая НА КРУТОМ ПОВОРОТЕ

ТЯЖКОЕ ВРЕМЯ ВОЙНЫ

12 (24 по новому стилю) июня 1812 года император Наполеон I, с не знающей до сих пор поражений «великой армией», скомплектованной из лучших воинов подвластных ему стран Европы, вторгся на территорию России, провозгласив в своем манифесте: «Рок влечет за собой Россию; ее судьбы должны свершиться». Через два дня император Александр I обратился к русскому народу: «Воины! Вы защищаете веру, отечество и свободу!» И все в России перевернулось. Слова «отечество» и «свобода» сомкнулись. Слово «тиран» соединилось со словом «иноземный».

Сразу же после начала военных действий многое изменилось и на петербургской сцене. В новом злободневном звучании вернулись на сцену «Димитрий Донской» и «Пожарский», последнее время на сцене не шедшие. Каждая реплика в защиту родины воспринималась как призыв к борьбе против «антихриста Боунапартия». Таким репликам рукоплескали до неистовства. При монологах, произносимых полководцами — героями Яковлева, рыдали до исступления.

И если, по словам советских историков, нельзя забывать, что в это время на одних полях сражений в общем порыве плечом к плечу дрались против общего врага Михаил Андреевич Милорадович и Павел Иванович Пестель, которые через тринадцать лет столкнутся как непримиримые враги во время декабрьских событий 1825 года, то и в зрительных залах Малого и Нового театров в Петербурге теперь вставали с мест, единодушно соединяясь в неистовых рукоплесканиях, тоже многие из тех, кто раньше во многом не сходились во взглядах и кто встретятся тогда же, в 1825-м, как противники, с оружием в руках на Сенатской площади.

Дух гражданственности возрастал в ходе войны. Он давал себя знать и на сцене в том единении актеров и зрительного зала, какого не знало мирное время. С огромным чувством, со слезами на глазах пели актеры «Славу» бесстрашным защитникам — «храброму графу Витгенштейну, поразившему силы вражеские» или «храброму генералу Тормасову, поборовшему супостата нашего…»

Яковлеву в ролях Димитрия Донского и Пожарского зрители то не давали говорить, прерывая каждую фразу рукоплесканиями, то замирали, боясь пропустить хотя бы одно слово, одно движение. Воодушевленные его страстными монологами, бросали в экстазе на сцену наполненные деньгами кошельки на нужды

народного ополчения.

В ролях Пожарского и Димитрия Донского у него не было замены. Пожарского он играл с Каратыгиной, Димитрия Донского — с Семеновой. Вальберховой уже в театре не было. Ее уволили сразу же, как ушел в народное ополчение Шаховской, незадолго до начала военных действий получивший чин действительного статского советника и уехавший в отпуск в тверское имение. На сцене теперь всем заправлял князь Тюфякин.

Воспитывавшийся когда-то вместе с будущим императором Александром I, он только что вернулся из Парижа, где прожил долгое время, и, став камергером и вице-директором театра, получил широкие полномочия. «Тюфякин был скучен, несносен, своенравен и знал одни только чувственные наслаждения», — признавался Вигель. Но в отличие от беспечного Шаховского и бездумного Нарышкина он умел проявить рачительность в делах денежных, что особенно ценил Александр I. Пользуясь высокими связями, Тюфякин всячески пытался прибрать театральное дело к рукам. Нарышкину это не очень нравилось, но по природной лености противостоять князю Тюфякину он не сумел.

К тому же во время военных действий, коими официально руководил Александр I, единовластие Нарышкина в театре кончилось. Сценическими делами управлял теперь целый комитет, в состав которого, кроме него, Нарышкина, и Тюфякина, вошли министр финансов Гурьев и статс-секретарь императора Молчанов. Комитет должен был упорядочить как финансовые дела, так и дисциплину театральных служителей.

Высочайшим рескриптом от 18 ноября 1812 года была ликвидирована французская труппа, дававшая в предыдущие годы значительные доходы. Ее не спасли ни увлечение императора мадемуазель Жорж (про которую, кстати, поговаривали, что она шпионка Наполеона), ни верноподданные чувства, которые многократно выражали французские актеры русскому императору, ни спектакль «Димитрий Донской», угодливо поставленный ими еще в июне 1812 года с Веделем и Жорж в главных ролях.

Ненависть к французам возросла до такой степени, что переполненный еще совсем недавно аристократами французский театр, по свидетельству А. Е. Асенковой, «был постоянно пуст, а русский театр набит битком». Привыкшие говорить на французском языке дворяне остерегались теперь делать это на улице. Князю Тюфякину пришлось побывать в полицейском участке, где «охранители порядка» «защитили» его от побоев мастеровых, которые приняли сиятельного русского князя за шпиона.

«Весть о занятии Москвы поразила всех как громовым ударом, — рассказывала Асенкова. — Театры были закрыты на две недели…» А всего лишь за три дня до этого на сцене Малого петербургского театра шла патриотическая драма «Всеобщее ополчение». Иван Афанасьевич Дмитревский, которого зрители долгое время не видели на сцене, сыграл в ней роль старого унтер-офицера Усердова, отдавшего в пользу народного ополчения последнее свое сокровище — пожалованную ему когда-то за подвиги золотую медаль. Рыдал вызванный на сцену всеобщими долгими рукоплесканиями Дмитревский. В бурном экстазе зрители собирали пожертвования для ополченцев. Какой-то бедный, одетый в поношенную шинель чиновник бросил на сцену тощий бумажник, крича:

— Возьмите и мои последние семьдесят пять рублей!

Актеры тоже жертвовали сколько могли из своих скудных средств на нужды войны. И также радовались любой дошедшей до них вести о поражении французов. С громким криком «Победа!» неожиданно врывалась на сцену во время антракта Семенова, а навстречу ей несся неистовый вихрь аплодисментов.

«Помню я, — рассказывал сын Александры Дмитриевны Каратыгиной Петр, — как однажды… Жебелев прибежал с реляцией о какой-то важной победе над французами. Печатный лист у него был в руках: он остановился посреди двора, махал им во все стороны и кричал „ура“. Все народонаселение дома Латышева высыпало во двор и составило около него кружок; иные, не успев сбежать вниз, высунулись из растворенных окошек, и он громогласно читал эту реляцию. Восторг был всеобщий… С этого времени, сколько я помню, утешительные новости сделались все чаще и чаще; успех оружия повернулся в нашу сторону; и когда французы очистили Москву и началось отступление великой армии, Русь вздохнула свободнее…»

Порывами патриотизма был охвачен и Яковлев.

Играя национальных героев, слышал он бурю аплодисментов и единодушные крики: «Фора!», «Браво!», «Слава России!». Со всей страстью, свойственной эмоциональной натуре, переживал он перипетии войны. В конце 1812 года, когда старый, мудрый, осторожный Кутузов написал наконец дочери: «Я бы мог гордиться тем, что я первый генерал, перед которым надменный Наполеон бежит», Алексей Семенович уже успел издать на свой счет написанную им «Песнь на победы, одержанные русскими воинами над галлами»:

…И вы герои знамениты,
Бессмертья лаврами покрыты

Защитники родимых стен;
Кутузов доблий, Витгенштейн!
Примите дань сердец не лестну,
Дань добрым россам лишь известну…
Но что тебе, о племя славно,
Всегда победами венчанно,
Что россам в похвалу скажу?
Ни что. — Я слов не нахожу!!!

С широким радушием встретил он бежавших из захваченной французами Москвы актеров Петра Злова, Степана Мочалова, Якова Соколова, Петра Колпакова, чету Лисициных, Елизавету Сандунову, Борисову, о которых чуть позже писал уже бывший несколько лет директором московского театра Майков: «Они до самого почти входа неприятеля в Москву были удержаны службою в оной для театральных представлений, которые продолжал настоять бывший тогда главнокомандующий в Москве граф Растопчин. Уволены же от должности и получили разрешение на выезд из Москвы почти накануне сдачи оной неприятелю, следовательно, в такое время, в которое нельзя было приобрести ни наймом, ни покупкою лошадей для выезду; а при том и дирекция не могла снабдить их подводами, получивши всего 8 для вывозу всего казенного имущества. А потому были они в необходимости, бросивши все свое имущество, спасать одну только жизнь…»

Московские актеры приехали в Петербург по предписанию начальства без семей, оставшихся в не занятых французами волжских и подмосковных городах. Измученные пережитым, в грязной износившейся одежде, без всякого имущества прибыли они в столицу, где их приютили актеры. Молодая, играющая первые роли любовниц А. М. Борисова поселилась у Каратыгиных. Мочалов, бывший «соперником» Яковлева по амплуа, устроился в комнате рядом с ним на Офицерской улице, в небольшом деревянном доме действительного статского советника Лефебра.

Мочалов дебютировал на петербургской сцене 15 января 1813 года одной из ведущих ролей Яковлева — Фрица в «Сыне любви» Коцебу. «Он имел большой успех», — констатировал Арапов. И тут же подчеркивал: «сошелся и подружился с Яковлевым».

Степан Федорович Мочалов был высок, строен, красив лицом, обладал несомненным талантом, хотя и не таким своеобычным и мощным, как у Яковлева. К тому же оказался щедрым душой, неглупым, нелицемерным, редко злословил, не держал камня за пазухой. Всего этого было более чем достаточно, чтобы Яковлев

зачислил его в близкие приятели. И помогал, чем мог.

Господину Колпакову,
Также добру мужу Злову
И соседу Мочалову,
С ними вместе Кобякову
Я желаю всяких благ
И успеха в их делах.
Ну! дни сырные настали,
Вы хотите есть блинов?
Так идите, что ж вы стали?
Я к принятию готов.

Такие шутливые приглашения рассылал он московским актерам, гостеприимной рукой накрывая для них стол со всевозможными яствами. Но щедрость проявлялась не только в накрытии стола, а и в выступлениях на спектаклях в пользу москвичей, в хлопотах о них перед начальством, которое не спешило упорядочить жизнь актеров, выдавая им по три рубля «порционных денег». Деньги эти они должны были выпрашивать у ведавшего бухгалтерскими расчетами Альбрехта, с мучительным скопидомством расставававшегося с каждой подведомственной ему копейкой (что не мешало, впрочем, ему из этих же копеек сколотить себе состояние).

Поэтому так важен был для Мочалова спектакль, назначенный в его пользу 9 июня 1813 года и собравший полные сборы. Шел «Отелло», в котором Яковлев с особым воодушевлением сыграл любимого им венецианского мавра вместе с Каратыгиной — Эдельмоной и Мочаловым — Кассио.

Трагедии Шекспира в тот год редко показывались зрителю. Театр продолжал «электризовать» зрителя патриотическими пьесами. Наряду с трагедиями Озерова и Крюковского крики «ура!», размахивание платками, шапками вызывали и ремесленные, наспех состряпанные драмы и дивертисменты: «Освобожденная Москва», «Праздник в стане союзных войск», «Освобождение Смоленска» и другие. Стены театра продолжали сотрясать восторженные крики, сопровождавшие патриотические монологи.

Но с переломного момента хода войны, когда наполеоновские полчища покинули Россию, а русские войска оказались на территории Европы, уже наступило, по определению историков, преддекабристское время.

Слова «свобода» и «тирания», имевшие во время поражений лишь антинаполеоновское, антизахватническое звучание, снова

стали наполняться более сложным значением. Заглушаемые славословием «царю-избавителю», они все реже и реже звучали со сцены. О качестве пьес в это время думали меньше всего. Обнаженная тенденция не требовала ни изображения характеров, ни вживания в роли. Актеры мыслящие, подлинные художники начали постепенно ощущать образовавшуюся вокруг них творческую пустоту. Все меньше и меньше радости получал от сцены и Яковлев.

В театре чувствовалось отсутствие Шаховского. 15 июня 1813 года был издан приказ: «Так как Шаховской находится в ополчении… то Майкову передается управление как делами конторы, так и хозяйственной и репертуарной частью…» Никогда не ладивший с «лихим командиром» — Майковым (который был некоторое время директором московского театра, а в 1812 году снова прибыл в Петербург), Яковлев с особой неприязнью ощутил его начальническую власть.

Все труднее становилось, отбирая для бенефисов пьесы, выносить придирки цензуры, которая, по словам даже благонамереннейшего Фаддея Булгарина, в это время оказалась «строже папской», а под конец царствования Александра I превратилась и вовсе в «рукописную». Все невыносимее действовали внутритеатральные распри между расточительным директором театра и старающимся выслужиться вице-директором. «Веселый барин старого покроя», высокомерно покровительствующий актерам, Нарышкин продолжал смотреть на театр, как на одно из своих беспечных удовольствий, обязанное приносить ордена и благоволение двора. И привел-таки его, по выражению Асенковой, «в страшно запутанное состояние». Не менее высокомерный, пытающийся во что бы то ни стало доказать преимущество перед Нарышкиным, чопорный, мелочно-брюзгливый днем, «почти всегда пьяный» вечером, Тюфякин стремился прежде всего выявить и донести об этой «запутанности» в надлежащее место.

Оба стоили друг друга. Оба принадлежали к тому кругу, о котором с некоторым удивлением написала проницательная, близко знавшая в годы войны и Нарышкина и Тюфякина мадам де Сталь: «Все люди высшего света отличаются изысканными приемами, но они недостаточно образованны; среди людей, близких ко двору и чувствующих на себе давление власти, нет взаимного доверия, они не могут понять прелести умственного общения… Совсем не привыкли быть в беседе задушевными и говорить, что думают». И на основе этого сделала вывод о встреченных ею высокопоставленных собеседниках: «Еще недавно русские так боялись своих повелителей, что и теперь не могут

привыкнуть к разумной свободе…»

Приверженностью к «разумной свободе» не отличались ни Нарышкин, ни Тюфякин. На фоне великих событий, самоотверженных подвигов, высоких слов, несшихся со сцены, непристойно мелкими выглядят их донесения, их старание ублаготворить царский двор, их занимавший придворный мир конфликт: какой труппой будет представлена опера «Весталка» в день рождения фаворитки Александра I Марии Антоновны Нарышкиной — русской (как того хотел Нарышкин, собираясь за границу в качестве сопровождающего лица законной жены Александра I императрицы Елизаветы Алексеевны) или немецкой (премьершей которой была фаворитка уже самого князя Тюфякина — Миллер-Бендер). Ввиду отъезда Нарышкина опера была представлена немецкой труппой, и Миллер-Бендер имела в ней, по показаниям Арапова, «большой успех».

Тюфякин и Майков начали наводить дисциплину и экономию. День за днем издавались их приказы, подписанные Нарышкиным, который, по словам поступившего вскоре в театральную контору Рафаила Зотова, «находя, что без французской труппы ему нечего делать, сохраняя звание главного директора, все управление свое передал в руки Тюфякина, а тот из них более уже не выпускал». Приказы были мелочными и придирчивыми: о копеечной экономии, о наказании артистов: «Российский актер Яковлев, рапортовавшийся больным, коего, по свидетельству доктора, два раза не заставали дома, за что и предлагаю конторе вычесть из получаемого им жалованья 100 рублей» (15 мая 1813 г.); «Конторе иметь строго наблюдение, чтоб дневные расходы в бенефисах, даваемых на казенный счет, кроме освещения, не превышали 50 рублей» (17 мая того же года) и т. д. и т. п.

Приступы черной меланхолии охватили Яковлева. То мрачно сидел он, уткнувшись в книги, ища в них ответа на тревожные вопросы времени, пытаясь верить в предсказание немецкого романтика Штиллинга (запрещенная в то время книга которого ходила в рукописи по рукам), что Россия для всех народов будет обетованною землею. То бросался в разгул, приказывая кучерам вовсю гнать лошадей в излюбленный им загородный «Красный кабачок». То стремился заглушить тоску пирушками, устраивая непритязательные вечеринки, рассылая шутливые стихотворные приглашения вроде присланного им Жихареву:

Не побрезгуй, Атрей,
Вечеринкой моей,
Я прошу;

Да кутни хоть слегка:
Я для вас индыка
Потрошу…
Но брюзгу ты оставь
И себя поисправь:
В этот день
Чур меня не корить,
Свысока городить
Дребедень…

Были ли у Яковлева друзья? Были приятели, знакомые, собутыльники. А друзей было мало. Григорий Иванович Жебелев, проверенный многими годами близости, по выражению Петра Каратыгина, «теплой души человек». Актер из крепостных Никифор Васильевич Волков, которому Яковлев посвятил стихотворение:

Девятый надесять проходит ныне год,
Как Волков, Яковлев приятелями стали;
Вселенна потряслась, войной кипит народ,
А Волков, Яковлев врагами не бывали.
О, если бы вражде и самой злобе в казнь
Не изменилася по гроб сия приязнь!

Вот, пожалуй, и все, кто был ему постоянно верен. Отношения с людьми оказывались хрупкими и непрочными. Сегодняшние приятели на следующий день становились явными врагами или в лучшем случае равнодушными чужаками. Яковлева повсюду окружали зависть, лицемерие, подобострастие, приправленные скрытой издевкой. Он был бесстрашен в своей не знающей меры дерзости. Но и беззащитен из-за душевной открытости. Не был похож ни на кого. А это у людей ординарных, мыслящих по стандарту, всегда вызывает недоверие.

К тому же эмоциональное начало его характера, артистичность натуры и сопутствующая им легкая ранимость делали его особенно уязвимым. Вероятно, поэтому и старался он у себя дома встречаться с людьми попроще, лишенными спеси, не всегда умными и талантливыми, но редко злословящими. Священник Вознесенской церкви, прихожанином которой с детства являлся Яковлев, отец Григорий — рассудительный, неглупый, любящий поговорить на богословские и философские темы; Сергей Иванович Кусов — «добрейший малый», по характеристике Жихарева, «хотя и пустой человек»; маленький и

кругленький переводчик Петр Николаевич Кобяков, переливающий, по словам того же Жихарева, «из пустого в порожнее»; бездарнейший, но добродушный автор «Лизы, или Следствия гордости и обольщения» Василий Михайлович Федоров; Степан Петрович Жихарев — живой, любопытный, влюбленный без памяти в театр, с которым Алексей Семенович отводил душу, рассуждая об искусстве или читая наизусть библейские тексты и стихи Державина… Это для них потрошил толстый Семениус «индыка» и накрывал пестрой скатеркой стол на квартире Яковлева. Это для них по особому рецепту готовились не пунш, а настоящий «омег» и душистые «травнички». Это им по приказанию хозяина приносили яства из соседней харчевни, и сам он, щедро наставив на стол паюсной икры, сметаны, масла, уверял, что там блины «пекут отличные, и дома таких не дождешься!» А «разогревшись веселой беседой», начинал петь духовные мелодии Бортнянского и любил, чтобы ему вторили. Иногда же принимался декламировать или рассказывать о своем купеческом житье… Конечно, заходили к Яковлеву и актеры. Но с актерами у него отношения были сложнее.

Большинство актеров, как видно из воспоминаний А. Е. Асенковой, робело перед ним, чувствуя разницу в своем и его таланте, начитанности, умении отстаивать достоинство художника. Претендующие на равное с ним положение нередко, как то бывало с Шушериным, завидовали и злословили. Молодые с напряженным благоговением ожидали его мнения о себе. «Одобрение Яковлева значило все», — признавалась А. Е. Асенкова.

И что любопытно: важные, цедящие сквозь зубы похвалы знатные театралы объявляли его неучем, способным лишь на кутежи, не сумевшим отшлифовать и отточить данный ему от природы ум и талант. Многие же актеры, понимая превосходство Яковлева, жадно прислушивались к его словам. Именно в их интерпретации донеслись до нас, приняв несколько официальную форму, его слова о служении театру:

— Советую быть внимательной к своим ролям, потому что искусство такая вещь, что если служить ему, так надобно служить честно…

— Человек с природным дарованием… наследник миллионера, который мотает безотчетно и без оглядки; он родился в золотой сорочке и не знает цены золота. Человек, наживающий талант трудом и заботою, похож на купца, который начал с копеечной коврижки, а кончил покупкой корабля с грузом пряных корений…

Актеры передавали друг другу и то, как в острословных боях обычно задумчивый Яковлев, разойдясь, всегда одерживал победы. Вот один из таких ярко рисующих Яковлева рассказов:

> «Яковлев был небольшой охотник до карт. Часто просиживал он ночи за книгою или ролью; но найти у него в доме карты, кроме географических, было трудно. Однажды он был на крестинах у одного из своих сотоварищей. Вечером раскинулись столы, ламуш и банк[21] начали на них разыгрывать свою обычную трагикомедию. Яковлев стал за стулом своего трагического соперника — актера, бессмысленного и бездарного, но удивительного пойнтера, и, глядя на игру, не мог удержаться от зевоты.
>
> — Яковлев, полно зевать! Поставь карточку! — сказал игрок, которому везло нелепое счастье.
>
> Яковлев поставил даму.
>
> — Посмотрим, — сказал с усмешкою соперник, — как-то тебя любят дамы.
>
> — Более, чем твои холопы. Твой валет бит, моя дама взяла.
>
> — Этак тебе, пожалуй, дадут и туза.
>
> — Может быть! Зато твой король ненадежен. С королями тебе всегда неудача.
>
> — Странно! — сказал соперник, который начинал сердиться. — При Яковлеве мне всегда несчастья.
>
> — Правда! — отвечал трагик. — Это все замечают: когда я играю — ты проигрываешь, когда ты играешь — я в выигрыше.
>
> — Зато в коммерческих делах тебе до нас далеко.
>
> — И то справедливо. Ты играешь всегда рассчитанной игрой и выходишь козырем. Я выхожу простой мастью, выхожу как бог на душу положит, и часто выхожу из себя, потому что забываюсь».

За коммерческие дела Яковлеву действительно не имело смысла браться. Выходил же он из себя, как не раз уже можно было убедиться, часто. И наживать врагов себе тоже умел. С одним из таких самых беспощадных к нему врагов — Екатериной Семеновой ему приходилось из вечера в вечер объясняться на сцене в страстной любви.

ЦАРИЦА ИЗ КРЕПОСТНЫХ

Яковлев и Семенова… На их отношениях необходимо остановиться, потому что за глубинными причинами их конфликтов стоят и противоположные типы человеческих характеров, и различные сценические дарования, и непохожие друг на друга жизненные принципы.

Екатерина Семеновна Семенова была, по идеалам того времени, красавица. Ее уподобляли греческим богиням, неизменно воспевая ее лицо, похожее на древнюю камею, ее тело, подобное торсам античных статуй. Густой синеве ее огромных глаз сочиняли мадригалы. Обаянию мелодичного голоса поддавались даже недруги. Богатству ее артистического воображения, умению вживаться в изображение страстей, величавости поступи и жестов, неизменной ровности исполнения ролей при наличии пылкого темперамента удивлялись все современники. Знатные театралы, сидящие в первых рядах кресел, неизменно выказывали ей свое благоволение, даже уважение. Это ей-то, актрисе из крепостных, нарушившей закон добродетельных устоев.

Сценическая репутация ее была безукоризненной. О том неустанно пекся и бывший с ней в близких отношениях Гагарин, и приятель его Мусин-Пушкин, и дружившие с ними Оленин с Гнедичем, и многие другие, действительно тонкие и умные «образователи» русских талантов.

Сценической репутацией дорожила и сама Семенова. Она сумела поставить себя в такое положение, что любые неблаговидные о ней слухи замерзали на лету под надменным взглядом ее глаз. Всякую фамильярность, столь свойственную в отношениях молодых театралов и театральных девиц, она изничтожала брошенным на ходу высокомерным и презрительным: «Чего-с?» Поставившая себя в исключительное положение среди актеров, эта театральная царица из крепостных обладала способностью со всей «свирепостью» осадить недорослей из дворян любого знатного рода.

Во всем она была противоположна Яковлеву. Если тот жил широко, не заботясь ни о меблировке, ни об одежде, то квартира Семеновой, обставленная князем Гагариным (сам он, будучи вдовцом, жил вместе со своими детьми в другом доме), была средоточием богатых и изящных вещей. Не менее роскошными были наряды Семеновой. Даже на репетиции приходила она, увешанная жемчугами, в дорогой турецкой шали, со сверкающими бриллиантами кольцами, которых, по

воспоминаниям современников, на пальцах ее было «больше, чем на московской купчихе в праздничный день». Может быть, все это и не говорило о большом вкусе и чувстве меры. Но все это свидетельствовало о том обостренном самоутверждении, которое у нее проявлялось во всем.

Поставив себя в особое положение, она почти не общалась с актерами: никогда, кроме пребывания в Москве, не жила в одном доме, избегала внекулисного общения с ними. И если Яковлев приближал к себе всех, кто попроще, победнее, повеселев, то Семенова вращалась в кругу самом избранном, утонченном, светском. Правда, мужском. Женщины из этого общества предпочитали ей аплодировать из абонированных лож, в лучшем случае они могли пригласить ее для участия в домашнем концерте, но принимать ее в своих салонах, естественно, не стали, как и наносить визиты в ее богатую квартиру на аристократической Миллионной. Но Семенова пока что и не нуждалась в их обществе. Пока что… Наступит время, когда к дому Семеновой, ставшей княгиней Гагариной (через восемнадцать лет незаконной связи она добьется своего), покатят в изящных экипажах благородные дамы. Будучи же актрисой, Семенова умела обходиться и без их визитов.

Она «высоко поняла предназначение актрисы». Не растрачивала дни в праздности и лени. Упорно развивала талант. Ее окружали не светские шалопаи, а люди образованные, влюбленные в театр, бескорыстно отдающие себя ему. Из общения с ними Семенова выносила огромную пользу. Она училась у них, не теряя самобытности. И, взяв у каждого полезное для себя, осталась «великой и неповторимой Семеновой».

Не прослужив на сцене еще и десяти лет, она уже заставила Яковлева поделить трагедийный трон. На что он шел в высшей степени неохотно. И не потому, что боялся потерять единодержавие на сцене. Он был достаточно ярок и талантлив, чтобы бояться успеха молодой партнерши. Положение его до 1813 года было прочным. И неприятие Семеновой вряд ли было обусловлено его завистью к ней.

Конечно, немалую роль играло в его антипатии к ней то, что Семенова в значительной мере вытеснила из репертуара Каратыгину, на страже интересов которой неустанно стоял Яковлев. И все-таки конфликт между Яковлевым и Семеновой был глубже.

Нельзя согласиться с некоторыми исследователями, что у Семеновой, в отличие от Яковлева, не было определяющей творческой темы. Такая тема была: утверждение достоинства женщины, воспевание гордости и цельности ее характера. По

воспоминаниям современников, Семенова, будучи непохожей на «бездушную Жорж» (которая, по ее собственным словам, «деревянила» роли), всегда вкладывала в них душу: душу гордой, страстной, сильной женщины. С Яковлевым ее роднило другое. Героини Семеновой возвышались над окружающей средой, но не противостояли ей в трагическом одиночестве, как противостояли герои, наиболее любимые им. Даже в самых острых конфликтах чувства и долга, при самых трагических исходах сценические создания Семеновой были целостными, лишенными сложной двойственности, непонятости окружающими, столь характерных для героев Яковлева. Ее героини, как правило, восхищали, но не вызывали тех чувств у зрителей, которые заставляли после спектаклей с участием Яковлева восклицать, как делал это Жихарев:

— Милая Семенова, вы бесспорная красавица, бесспорно драгоценная жемчужина нашего театра, и вами не без причины так восхищается вся публика, но скажите, отчего я, профан, не плачу, смотря на игру вашу, как обыкновенно плачу я по милости товарища вашего Яковлева?..

Любимые Яковлевым герои были всегда дисгармоничны. Героини Семеновой отмечены печатью гармонии. Игра Яковлева была вдохновенной, но неровной. Семенова постоянно стремилась к совершенству. Оставаясь самой собою, она в то же время легко подчинялась в чем-то неизменным и в то же время меняющимся под влиянием времени трагическим канонам.

Восприняв от Дмитревского величавую простоту пластики и декламации классицистского искусства, она проявила много страсти и огня в исполненных лирическими чувствами предромантических «несовершенных трагедиях Озерова», которые готовились под руководством Шаховского. А затем, увидев Жорж, пошла, по ироническому выражению Яковлева, «на выправку» к Гнедичу, чтобы в совершенстве овладеть поэтической ритмикой стихотворных строк. Начав с послушного «выпевания» стихов на занятиях с Гнедичем (он расписывал ее роли, как в свое время это делал Расин, по нотам: указывая повышения, понижения голоса, его тональности), она, в конце концов мастерски овладев ритмикой монологов классической трагедии, подчинила ее своему пониманию образов.

Яковлев никогда не знал, как будет играть на спектакле. Семенова могла, отдавшись вдохновению, изменить какую-то мизансцену на спектакле, но всегда оставалась верной принятому и продуманному рисунку роли. Насколько легко ему было играть с Каратыгиной, насколько естественно было его противоречивым героям любить ее нежных героинь, настолько величавые, гордые

красавицы Семеновой были чужды ему.

Семеновой с ее стремлением к целостности образов, к выдержанности стилевых законов тоже нелегко было существовать рядом с Яковлевым на сцене.

На протяжении всей жизни Яковлева непрестанно упрекали в том, что он не выдерживает «стиля». В классицистской трагедии его неуравновешенные герои взывали не к умам, а к сердцам зрителей, внушая сострадание там, где должны были бы, согласно классицистской эстетике, возбуждать страх. В сентименталистской мещанской драме служили предметом для нападок, явно не укладываясь своим бунтарским трагизмом в ее чувствительные рамки. Роли трагических порочных героев всегда усложнялись им и тем самым облагораживались. Роли несчастных жертв приобретали ярко выраженное протестующее начало.

Трактовка пьес, соотношения главных героев, которых должны были воплощать Семенова и Яковлев, у них не могли совпадать. Им было тяжко друг с другом на сцене. Не легче им было друг с другом в жизни.

Неприкаянным, одиноким, то погруженным в невеселые раздумья с поникшей головой, то не знающим предела в неистовой дерзости, остался в памяти современников простодушный, гостеприимный, добрейший Яковлев. Блестящей, надменной, величавой красавицей, окруженной толпой высокообразованных почитателей, подлинной царицей петербургской сцены запечатлелась в многочисленных воспоминаниях Екатерина Семенова.

Слава его была в зените. А дальновидный Шаховской, ошибившись в Щенникове, еще в самом начале десятых годов начал искать Яковлеву нового преемника. И нашел в лице бедного сенаторского регистратора Якова Григорьевича Григорьева, взявшего для сцены более благозвучную фамилию — Брянский. Увидев в нем «сущий клад, сокровище», легко увлекающийся Шаховской с восторгом предрекал:

— Вот увидите, что из него выйдет!

— А выйдет то, что бог даст, — охлаждал Шаховского трезво на все смотревший его приятель Иван Андреевич Крылов, живший с князем в одном доме. — Только с этим талантом надобно поступать осторожно… Заставь-ка его выучить роль Тита или Тезея и пусть себе разглагольствует, пока не созреет для ролей страстных…

Князь Шаховской на первых порах так и поступил. Добившись принятия Якова Брянского в российскую труппу с жалованьем 400 рублей и казенной квартирой, он включил в предложение конторе

дирекции, подписанное Нарышкиным, и еще одно условие, «чтоб он для образования своих способностей находился при театральном училище, куда и имеет он являться для изучения декламации, танцам, пению и фехтованию».

Приказ Нарышкина был подписан 22 августа 1811 года. А 7 сентября состоялся первый официальный дебют Брянского на сцене Кушелевского театра, где дебютант выступил в так называемой молодой русской труппе, которую сформировал из старших учеников театрального училища Шаховской. Выступил он не в трагедии, а в коронной комедийной роли Яковлева — «влюбленного Шекспира».

«Брянский, — вспоминал потом Жихарев, — несмотря на сравнение с великим нашим актером, которое его ожидало, имел отличный успех… Игра Брянского… нравилась и самому Яковлеву, который был чужд зависти, принимая радушное участие в успехах молодых талантов, и готов был уступить им роли, если они находили их по своим силам». Лишенный яркой индивидуальности Брянский постепенно становился основным партнером Семеновой. И соответствовал на сцене ей гораздо больше Яковлева.

Совместные же выступления Семеновой и Яковлева, как правило, приносили мало радости обоим. Молодая актриса относилась, вопреки другим собратьям, к Яковлеву крайне «непочтительно», «даже высокомерно». По воспоминаниям А. Е. Асенковой, «между ними были беспрестанно неудовольствия, принявшие впоследствии характер открытой вражды». Конфликты принимали сенсационный характер. Семенову не любили многие актеры. Сказанное о ней острым на слово Яковлевым молниеносно становилось всеобщим достоянием. Это ему приписывали произнесенный кем-то о Семеновой каламбур: «Она может быть первой любовницей, может отличаться в „Сыне любви“, в „Ненависти к людям“, — но амплуа благородных жен и матерей не по ее части!»

Семенова платила ему еще большей неприязнью. Неприязнь ее усиливала недовольство Яковлевым покровительствующих ей вельмож и восторгающихся ее талантом знатоков театра.

Какое уважение, какая забота о Семеновой чувствуется в письмах Оленина и Гнедича, сохранившихся в архивах. Для своей «кумушки» (Оленин крестил незаконнорожденного ребенка Семеновой и Гагарина) он «истощал все свои знания», создавая костюмы и отсылая эскизы их в «особо запечатанном конверте». Прося Гнедича вручить ей пакет, он предупредительно просил ей передать, что сам «к ней будет». Гнедич же, любя Батюшкова, отказывал тому в гостеприимстве, хотя и понимал, что обоим им

было бы от совместного пребывания хорошо «и по приятности… и по выгодам жизни». «Не позволяют обстоятельства, — объяснял он Батюшкову, — ибо у меня бывают тайные театральные школы с людьми, которые не хотят иметь к тому свидетелей, хотя свидетельства о сем весьма ясны, ибо Семенова в Гермионе превзошла Жорж…»

Как не похоже все это на отношения тех же Оленина и Гнедича к Яковлеву. Гнедич полупрезрительно объявляет Яковлева «плохим судьей» в театральных делах. Оленин, разозленный непокорностью Яковлева, с недоброй усмешкой заявляет, говоря об «актерах», но имея в виду его:

— Мне приятно видеть в князе Шаховском ревность к защищению начальнического его достоинства и посрамленных, как он говорит, актеров. Мне бы желательно было в нем видеть ту же ревность в наказании актеров… также начальническую свою власть, когда они бурлят… Сижу я как вкопанный и удивляюсь про себя, с одной стороны, наглостию, а с другой — терпением…

И с еще большей усмешкой сетует, процитировав реплику из крыловского «Трумфа», что бурливого Яковлева и на дуэль-то вызвать нельзя, «ибо он, как актер, в таком случае скажет: „Вить деевянную я спагу-то носу“».

Яковлев действительно носил лишь деревянную шпагу. На разрешение Павла I носить придворным актерам дворянскую шпагу во времена Александра I смотрели как на одно из чудачеств почившего в бозе императора. Защищать свою честь актер мог лишь словами и в крайнем случае холопским способом… кулаками. Что и делал порой, не без бравады, Яковлев, в пылу закипавшего в нем бешенства, не разбирая, с кем имеет дело: с обругавшими его извозчиками, с насмешничающим над ним или Каратыгиной своим братом-актером или с ядовито поучающим его театралом, вставшим на защиту «бедной» Семеновой.

«СМУТНЫЙ ДЕНЬ ДЛЯ РУССКОГО ТЕАТРА»

На многих спектаклях патриотического звучания публика продолжала устраивать ему овации. Но он уже познал обманчивую цену ее рукоплесканий и ее хулы.

Публика…

> «Что такое наша публика? — воскликнет через несколько лет Пушкин. — Пред началом оперы, трагедии, балета молодой человек гуляет по всем десяти рядам кресел, ходит по всем ногам, разговаривает со всеми знакомыми и незнакомыми.
>
> — Откуда ты?
>
> — От Семеновой, от Сосницкой, от Колосовой, от Истоминой.
>
> — Как ты счастлив!
>
> — Сегодня она поет — она играет, она танцует, — похлопаем ей — вызовем ее! Она так мила! у ней такие глаза! такая ножка! такой талант!..
>
> …Можно ли полагаться на мнения таких судей?»
>
> Нельзя полагаться, по мнению Пушкина, и на других зрителей. На тех, кто «в заоблачных высях» душного райка готов прийти в исступление от «громкого рева» трагических актеров. И на тех, кто, явясь из казарм и совета, сидит в первых двух рядах абонированных кресел. «Сии великие люди нашего времени, носящие на лице своем однообразную печать скуки, спеси, забот и глупости, неразлучных с образом их занятий, сии всегдашние передовые зрители, нахмуренные в комедиях, зевающие в трагедиях, дремлющие в операх, внимательные, может быть, в одних только балетах, не должны ль, — вопрошает Пушкин, — необходимо охлаждать игру самых ревностных наших артистов и наводить лень и томность на их души, если природа одарила их душою?»

Природа одарила Яковлева щедрой и пылкой душою. Его игру почти за два десятка лет пребывания на сцене не раз охлаждала «однообразная печать скуки, спеси, забот и глупости» на лицах сидящих у самой сцены сановных зрителей.

Правда, был еще высоко ценимый им партер… Именно оттуда, с рублевых сидячих и стоячих мест больше всего аплодировали «несравненному Яковлеву». Но за эти

рукоплескания, за восторженные крики оттуда и попадало ему больше всего от рафинированных театралов. Его считали актером плебеев, чуждым, по словам Вигеля, «двору, лучшему обществу», тем людям, которые видели «лучшие образцы». Яковлев играл, с презрением уверял Вигель, перед многочисленной толпой, в которой «самая малая часть принадлежала к среднему состоянию; остальное было ближе простонародью, даже к черни… Как, желая нравиться такой публике, не исказить свой талант?» — восклицал он. И не без циничности признавался, что самому-то ему «случалось быть в немецком и русском театре… очень редко», «что страсть к французской сцене» доходила в нем «до безумия», что там была «вся услада», все «утешение» его жизни.

«Как легко и как несправедливо бывает, — с горечью возражал Яковлев в ответ на подобные упреки, — суждение о человеке издали, без сведения об образе его мыслей, о его чувствованиях и склонностях. Как легко сказать: „Играет с некоторым небрежением“, „не очень хорошо представлял“ и пр. Как легко можно тем обидеть; но как трудно доказать сие без совершенного знания театрального искусства…»

«Совершенное знание театрального искусства» знатоки из стана противников Яковлева, как неоднократно уже мог убедиться читатель, видели в совсем ином, во что веровал он. «Непонятым и опередившим свой век актером», которому хлопал «площадной партер», с иронией назвал Яковлева с ненавистью воспринявший новые веяния русского театра в середине XIX века Вигель. В исполненных яда словах была своя правда. Яковлев многими, даже рукоплескавшими ему, был не понят и действительно опередил свой век.

Трагедия одиночества находящегося в славе актера усиливалась общей обстановкой в театре.

1812 год подвел печальный итог «прекрасных дней прекрасного начала» царствования Александра I. Аракчеевщина мутной паутиной обволакивала жизнь русских людей. Усиление казарменного духа проникало всюду, и прежде всего в придворные департаменты. Даже театр, который никогда не жаловал полуграмотный временщик, начал подчиняться ему. Увеличилось количество арестов служителей сцены.

5 октября 1813 года дирекцией был издан унизительный для них приказ: «О произвождении посылаемых на квартиры к актерам и актрисам для содержания их под арестом в домах за неисполнение должности и другие проступки унтер-офицерам порционных денег каждому по 1 рублю на день, вычитая оные из жалованья содержащихся под арестом».

Творческая жизнь театра оказалась приторможенной.

Репертуар, за исключением ультрапатриотических поделок, почти не обновлялся. В 1813 году Яковлев один раз сыграл в «Марии Стюарт», два раза в «Отелло», много раз в пьесах Коцебу, получивших второе рождение, и в других, прежде игранных, изживающих себя драмах. И, конечно, в «Пожарском», «Димитрии Донском» и снова в «Пожарском» (его повторяли особенно часто), от беспрерывной декламации в которых он начал уже уставать…

В октябре, на второй день после приказа об унтерах, посылаемых к арестованным актерам, он исполнил роль Антиоха в трагедии «Маккавеи», взятой П. А. Корсаковым, как извещали афиши, «из священного писания» и показанной на бенефисе Каратыгиной. 9-го сыграл Пожарского. Потом две недели вообще не выступал. В трагедиях «Смерть Роллы», «Дебора» и в драме «Лиза, или Следствие гордости и обольщения» главные роли сыграл вместо него Мочалов.

Жизнь Яковлева обессмысливалась все более и более… «24 октября был смутный день для русского театра, — зафиксировал в своей летописи Пимен Арапов. — Во время представления в Малом театре „Недоросля“ Фонвизина среди зрителей мгновенно разнеслась весть, что только что перерезал себе горло лучший актер российской сцены Алексей Семенович Яковлев».

— Эта грустная катастрофа, — вспоминал Петр Андреевич Каратыгин, — в тот же день сделалась известна всему Петербургу.

Петербуржцы сообщали грустную весть москвичам: «Здесь перехватил себе ножом несколько жил под горлом лучший актер Яковлев…» «Кажется, он уже и умер, ежели верить, что пришедшие ко мне сейчас говорят. О нем все сожалеют…» «Актеру Яковлеву легче. Надеются даже, что повреждение горла не так велико, чтоб он не мог более по-прежнему играть на театре…»

Причины объясняли по-разному. Чаще всего очень романтично, связывая их с именем Каратыгиной:

— Бредил одной ею и… в припадке отчаянья решился положить конец своим страданиям самоубийством. Он долго обдумывал свое намерение и за несколько минут до того, как его исполнить, написал стихи…

— Разгульная жизнь была единственным противоядием любви… Припадки меланхолии были ужасным следствием этого образа жизни. К счастью, бритвенный порез был не очень глубок..

— Делая добро, утешая других, Яковлев всех более имел нужду в помощи и утешении, несчастная страсть терзала его сердце…

Для всех этих предположений были, вероятно, основания. Это подтверждается признанием самого Яковлева Григорию

Ивановичу Жебелеву незадолго до его неудавшегося самоубийства. Разговор в передаче Григория Ивановича звучал приблизительно так:

— Жебелев, я очень несчастлив!.. Болезнь душевная неизлечима! И терзанию моему нет лекарства… Сколько счастливее меня ты, Жебелев! Ты имеешь супругу, детей. Тебя зовут мужем, отцом!

— Кто же мешает тебе жениться, если находишь в том счастье?

— А где найду другую, где найду подобную душу, сердце? Все думают, что я погряз в пороке и жадности к нему. Люди обыкновенно судят по наружности и самые невинные чувства представляют порочными. Кто видит, как мучительно я провожу ночи, как мрачны для меня дни. Часто, очень часто, сидя один дома, прихожу я в ужасное отчаянье. Дом мой мне кажется пустынею…

Но была и еще одна, может быть самая серьезная, причина, которая привела актера 24 октября 1813 года к катастрофе. О причине той свидетельствует письмо Аракчееву (этой «правой руке» Александра I, по выражению самого императора) генерал-майора Степана Творогова, с пометкой на конверте: «собственноручно».

Легким, светским тоном уведомлял Творогов своего грозного адресата о следующем: «Театр всякий день, и множество новых пьес, содержащих в себе события нынешних великих дел, представление героев и героических подвигов». Подготовив таким образом всесильного подручного императора к тому, что под вновь введенной охраной унтеров в храме Мельпомены обстоит все благополучно, Творогов между прочим замечал: «Славный наш актер Яковлев, по строгости в дисциплине службы Александра Львовича, посажен под караул для вытрезвления, но он, быв в амбиции великой, не мог переносить сего унижения, чуть не зарезался было, ускорили не допустить, но со всем тем поранил шею себе и теперь болен. Вот наши городские новости…»

Действительно ли для «вытрезвления» или по иной причине был посажен под унизительный арест Яковлев, определить, не имея в руках других доказательств, кроме письма раболепствующего перед временщиком Творогова, не представилось возможности. Под арестом Яковлеву приходилось бывать в молодые годы не раз: за «дерзость» начальству, за отказ от роли. Но, так или иначе, Аракчеев мог быть доволен: «строгость в дисциплине службы» Александром Львовичем Нарышкиным была усилена (за нее безустанно ратовал суровый временщик). Что же касается «великой амбиции» актера Яковлева,

то ничьих амбиций, кроме своей собственной, Аракчеев, как известно, не переносил. Никакого ходу делу о попытке самоубийства Яковлева дано не было. Даже ежедневные записи журнала театральной дирекции, где фиксировались все наказания актеров, об аресте Яковлева не поминали. В деле «О больных» свидетельств врача не оказалось. Таким образом, всколыхнувшая весь Петербург попытка самоубийства Первого трагического актера русской труппы никакого отражения в делах театральной дирекции не нашла…

В письме Творогова не упоминается, где содержался посаженный под арест Яковлев. До нас дошел документ, подшитый в дело дирекции, об аресте тремя годами раньше Екатерины Семеновны Семеновой, надерзившей князю Шаховскому при Нарышкине, за что тот и приказал взять ее в специальную караульню при Большом театре. Просидела она там одну ночь. Наутро в восемь утра была выпущена. А затем, по свидетельству Рафаила Зотова, подкараулив в царскосельском парке императора, который весьма охотно вступил в разговор с «одной из первых современных красавиц», нажаловалась ему на Шаховского. Александр I остался верен себе, лицемерно пообещав дать указание кому следует разобраться в притеснениях, с нежной улыбкой распрощался с окрыленной надеждами Семеновой. Но вмешиваться в действия Нарышкина по усилению дисциплины даже тут не стал.

Яковлев и на такую царственную аудиенцию рассчитывать не мог. Сидел же он не в театральной караульне (она сгорела вместе с Большим театром), а либо под арестом у себя дома, либо на Съезжей в полицейском участке. Если же довелось ему побывать в полицейском участке (упомянутый раньше Голубев утверждал, что именно так оно и было), то оскорбительных уколов по самолюбию актера, который совсем незадолго до этого чувствовал себя на сцене великим российским князем Димитрием Иоанновичем Донским и которому стоя аплодировал весь зрительный зал, включая важных сановников, было более чем предостаточно.

Мы не располагаем подробными данными, каков был режим арестованных актеров в Петербурге. Но до нас дошел документ, красноречиво живописующий, в каких условиях находились под арестом московские «придворные актеры» в те же самые десятые годы. За отказ от роли Видостана в пресловутой «Русалке» (которую, напомним, считал для себя оскорбительным играть Яковлев) приказано было посадить актера Якова Соколова в «солдатскую кутузку». Театральное начальство дало команду «тащить его в караульню».

«Солдаты же, — рассказывал Соколов, — долго на сие не решались, как вдруг выбежавший из комнаты начальников чиновник… закричал повелительным голосом: „Берите, тащите его!“ и, *ударив меня в грудь, предал в руки солдат,* которые, взяв меня за ворот, толкали до самой караульни, препровождая сие действие *непристойною бранью.* Пораженный сим жестоким поступком, равно как и толчками, пришел я в *беспамятство* и по некотором времени, опомнясь, увидел, что нахожусь посреди солдат… За множеством народу и теснотою места ни присесть, ни даже стоять было невозможно…»

Три дня просидел в кутузке игравший первые оперные роли на московской сцене Соколов. Когда вышел из нее, сразу же направил жалобу «добрейшему», по словам Булгарина, Нарышкину.

Вскоре в московскую театральную контору пришел ответ. Нарышкин полностью одобрял ее действия. Отказ Соколова играть в «Русалке», утверждал он, «одно упрямство… к приказаниям начальства». Арест же «бесчестия не приносит», им «наказываются *иногда лица звания гораздо высшего* против актерского…»

Ответ Нарышкина был санкционирован указаниями значительно более высокопоставленного лица в Российской империи. Доказательством этому служит письмо Александра I Аракчееву, написанное через пять лет после описываемых событий по поводу совершенно незначительного поступка одного из актеров петербургской труппы.

«Аахен, октября, 24-го 1818. По сему объяви военному генерал-губернатору и министру юстиции, да строго быть надсматриваемо, и даже и прочих, и при первой дерзости арестовать виновного и, посадя в смирительный дом, уже не иначе из оного выпустить, как с выключением из труппы и отсылкою на житье в Вятскую, Пермскую или Архангельскую губернию в пример другим, весьма мало заботясь, что устройство труппы от того потерпит. Я предпочитаю иметь дурной спектакль, нежели хороший, но составленный из наглецов. В России они терпимы быть не должны…»

Таково было мнение об актерах самого императора. Стоит ли удивляться при этих обстоятельствах, что рука самолюбивого, названного уже великим, всегда с горячностью, со страстью отстаивавшего чувство актерского достоинства Яковлева потянулась при аресте к бритве?..

Глава седьмая
«Я САМ МОЕ НЕБО И МОЙ АД»

СПАРТАК И КАРЛ МООР

— Вовремя поданная ему помощь спасла его от явной смерти; рану немедленно зашили, и приняты были самые старательные меры для его излечения… Все классы общества были проникнуты горячим участием и соболезнованиями к своему любимому артисту; старшие воспитанники Театрального училища днем и ночью по очереди дежурили у него в продолжение шести недель, — вспоминал Петр Андреевич Каратыгин. — И я помню по рассказам моего отца, что когда по выздоровлении Яковлев вышел первый раз на сцену… то восторг публики дошел до исступления, театр дрожал от рукоплесканий, и в продолжение нескольких минут ему невозможно было начать своей роли.

— 2 декабря представляли «Дидону», — подтверждал его слова Пимен Арапов в своей «Летописи», говоря о 1813 годе… — Яковлев в первый раз после болезни явился в роли Ярба; восторг зрителей был неизъяснимый: долгое время раздавались восклицания «браво» и даже восторженное «ура!».

— Наконец крики и рукоплескания смолкли, — продолжал свой рассказ Петр Каратыгин. — Все с напряженным нетерпением ждали услышать снова знакомые звуки своего любимца. Он силился произнести первый стих… и не мог. Растроганный до глубины души, артист, может быть, в эту торжественную минуту вполне сознавал свою вину. Голос его оборвался, крупные слезы покатились по его щекам, и он безмолвно опустил голову. Снова раздались рукоплескания и крики. И наконец, кое-как собравшись с силами, он начал. В этот вечер, по словам его современников, он превзошел себя, а восторг публики был беспределен.

Дидону тогда играла московская актриса Борисова. Москвичи прочно вошли в репертуар петербургской сцены. Во время болезни Яковлева почти все его роли играл не Брянский, а Степан Федорович Мочалов, который, по словам очевидцев, в Петербурге значительно усовершенствовал свое мастерство.

Яковлеву трудно было входить в прежний репертуар. Оперированное горло лишило «дивный голос» прежней звучности. Пережитая трагедия наложила неизгладимый след на психологию актера. И в жизни, и на сцене происходила у него переоценка ценностей. Все начало восприниматься глубже, но и безнадежнее.

Сразу же после его выздоровления тяжело заболела Александра Дмитриевна Каратыгина. Врачи подозревали, что у нее чахотка. Более полугода не выходила она на сцену. «Это было самое грустное время в моем детстве», — вспоминал потом Петр

Каратыгин. Со страхом ожидал он вскрытия Невы, предвещавшего начало весны, столь опасное для больных чахоткой…

Каратыгины жили все еще в доме Латышевой на Торговой улице, совсем близко от дома Лефебра на Офицерской, где продолжал снимать квартиру Яковлев. Но он, по-видимому, не мог бывать у нее. Во всяком случае, Петр Андреевич не поминает его ни разу в числе тех, кто навещал Александру Дмитриевну ни тогда, когда болела она в Петербурге, ни тогда, когда для поправления ее здоровья летом 1814 года семья Каратыгиных переехала в крестьянский домик, стоявший на берегу Черной речки, продав или заложив в ломбард все, что только у них было ценного. И не терпящий внешнего проявления нежности отец его пешком по девять верст шагал каждый день в театр и обратно на дачу, ни разу не пожаловавшись на усталость…

Яковлев как бы начинал жизнь сызнова. Года на два или на три «он, говорят, отстал от своей несчастной слабости, — утверждал Петр Каратыгин со слов своего отца, имея в виду горькие загулы Яковлева, — и усердно занялся своим искусством».

На пожалованный ему бенефис он выбрал стихотворную трагедию «Спартак, герой германский», определенную ее переводчиками Висковатовым и Корсаковым как «подражание пьесе французского драматурга Сорена». Трагедия имела откровенно злободневное звучание. В битве под Лейпцигом армия Наполеона потерпела свое окончательное крушение.

Битва под Лейпцигом завершилась 6 октября 1813 года. Спектакль в пользу актера Яковлева прошел через три с небольшим месяца — 16 января 1814 года. Тогда война была перенесена уже на территорию Франции. Но тема борьбы «германцев» против завоевателей была еще свежа. Древнеримский раб, варвар Спартак был превращен в пьесе Висковатова и Корсакова в героя германского, готового «римское» (читай — наполеоновское!) «владычество попрать и миру целому свободу даровать».

Страшися Рим! Уже колеблется твой трон;
Престанешь ты влачить царей, тобой плененных,
За колесницею — в оковы заключенных…
Погибни, враг земли, погибни, гордый Рим! —

восклицал в трагедии Спартак. Клич его вызывал чувства патриотического ликования зрителей, сидевших в петербургском Малом театре. (И каждый день получавших все новые и новые вести о сокрушающих победах коалиции, во главе которой теперь

стояла Россия.

Но трагедия, поставленная в бенефис Яковлева, захватывала не только патриотическим звучанием. 1814 год был рубежом, когда сплавленные воедино огненным 12-м годом слова «отечество» и «свобода» снова начинали отделяться, чтобы соединиться в новом, внутреннем антимонархическом значении в воззваниях будущих декабристов. Вопреки воле вполне благонамеренных авторов пьесы, не могла не прозвучать в спектакле наряду с темой Спартака — германского героя и тема Спартака — древнеримского раба.

По сюжету и построению трагедия Висковатова и Корсакова носила явно эпигонски-классицистский характер. Главный герой ее метался между чувством верности отечеству и любовью к дочери римского консула Красса — Эмилии. А Эмилия, испытывавшая те же чувства, приносила себя в жертву долгу, закалываясь кинжалом. То же совершал и Спартак. И, умирая, предвещал:

И мир, всеобщий мир, возвеселит весь свет!
Спартак, с надеждой сей, жизнь в смерти обретет.

Так заканчивалась пьеса. Но этим не исчерпывалась роль Спартака. Герой Яковлева, призывая к всеобщему миру, мучительно размышлял, насколько пагубна война вообще:

Льзя ль сердце услаждать злосчастием других? —
Война ж злосчастие для всех племен земных!
А мы всегда… в войне, упитанные кровью…
Иль ввек не усладим дух к ближнему любовью?..

Спартак Яковлева не забывал и о том, что он раб:

Каким быть у владык условьям договорным
С крамольником, с рабом, их власти непокорным?

Когда же гордый консул Красс обещал ему:

Ты ж светом управлять в сенате будешь с нами, —

и это не прельщало раба-героя:

Но вольность мира в дар несть той, кого люблю!..

Нет, счастья моего — ценой сей не куплю…

Такую любопытную, дающую возможность двойной трактовки пьесу выбрал для своего первого после выздоровления бенефиса Яковлев. Как он в ней играл? Об этом имеется лишь одно свидетельство Арапова: «Роль Спартака занимал Яковлев и встречен был опять с большим сочувствием…»

По тем или иным причинам, но «Спартак» на петербургской сцене не задержался. Яковлев сыграл его всего три раза. До самой смерти актера трагедия эта в Петербурге больше не шла.

В конце 1813 года за кулисами театра произошли кое-какие изменения. В декабре месяце отправился обратно в Москву для управления тамошним театром Майков. Перед самым началом нового года уехал наконец за границу Нарышкин, оставив Тюфякину наставления:

«Милостивый мой князь Петр Иванович! По случаю назначения ее императорского величества государынею императрицей Елизаветою Алексеевною в чужие края… должен я отправиться с ее величеством на какое время мне неизвестно, почему в отсутствие мое по званию Вашего сиятельства извольте принять в управление Ваше театральную дирекцию… Долгом своим считаю уведомить, чтоб служащих в дирекции во время отъезда моего никого не увольнять, вновь не определять и денежной прибавки не делать, а если встретится какой необходимый по сим предметам случай, делать ко мне отношение. Впрочем, уверен, что, приняв в управление Ваше дирекцию, не оставите руководствоваться высочайше изданными о театральной дирекции правилами и доставите мне приятный случай засвидетельствовать перед его императорским величеством усердие и труды Ваши, по случаю оказанные».

Но Тюфякин не очень-то нуждался ни в наставлениях Нарышкина, ни в обещаниях «засвидетельствовать» его труды. Он рьяно кинулся на увеличение театрами доходов. И во всем действовал по своему разумению.

1814 год был годом торжественного въезда на белой лошади в Париж «русского Агамемнона», «царя всех царей» шестой союзной коалиции — Александра I в сопровождении европейских монархов. И встречи его потом в Петербурге всевозможными празднествами и увеселениями, с иллюминацией, световыми транспарантами мифологического содержания, с театральными спектаклями панегирического звучания.

Для возвеличивания Александра I матерью его, вдовствующей императрицей Марией Федоровной, было приготовлено особенно

торжественное представление в Павловске: перед Розовым павильоном, при участии всей петербургской труппы и учащихся Театральной школы, показал балет «Возвращение героев», в четырех картинах которого «изображались разные моменты возвращения солдат и ратников ополчения на родину».

Далеко разносилась по парку специально сочиненная кантата: «Ты возвратился, благодатный!» Прослезился государь, услышав в прочувствованном исполнении Екатерины Семеновой «какой-то приспособленный к обстоятельствам монолог». Веселился на роскошном балу, устроенном в Розовом павильоне, двор. Произносили бесчисленные тосты за здоровье государя-победителя петербургские обыватели, приехавшие из Петербурга и расположившиеся с самоварами и закусками в аллеях и на лужайках Павловского парка. Водили хороводы приодетые в лучшие наряды молодые крестьянки «из соседственных» сел и деревень. Изнемогали от усталости юные воспитанницы Театральной школы (среди которых была и Александра Асенкова, описавшая потом этот праздник), призванные увеселять с раннего утра до поздней ночи гостей.

А Яковлев? Что же Яковлев? Он тоже, как и все «первые сюжеты», участвовал в пантомимных зрелищах. Но о нем нам известно в связи с теми днями не как об актере, а как о человеке.

— На другой день, — рассказывала Асенкова, — назначен был спектакль в Петербурге, в Эрмитаже. Спектакль в Павловске кончился очень поздно… В город отправились мы уже на рассвете. В тот самый день назначена была репетиция «Влюбленного Шекспира», где я представляла роль горничной. Не спав всю ночь, утомленная усталостью… я едва держалась на ногах…

Никто и не подумал войти в состояние юной актрисы. Всем жрецам Мельпомены и ее дельцам в эти суматошные дни было не до юных дарований и их самочувствия. Вступился за Асенкову лишь Яковлев:

— Не стыдно ли, не бесчеловечно ли с вашей стороны, — отчитывал он трусившего перед ним режиссера Виноградова, — не отменить репетиции! Бедная девушка всю ночь не смыкала глаз, утомилась до смерти, а вы и знать этого не хотите!

А потом, обратившись к Асенковой, спросил:

— Можете ли вы играть без репетиции?

— Могу-с, — ответила та почтительно.

— Ну и прекрасно! Отправляйтесь же домой и выспитесь хорошенько, чтобы собраться с силами для спектакля.

Репетиция была отменена. На следующий день Яковлев, Семенова и юная дебютантка сыграли в Эрмитаже «Влюбленного

Шекспира».

— Спектакль этот прошел хорошо, — закапчивала свой рассказ Асенкова. — Я… осталась на сцене, вперила вопросительные взоры в Яковлева, желая прочесть на лице его свой приговор. Как умный человек, Яковлев тотчас заметил это. Он пристально посмотрел мне в лицо и, подойдя довольно близко, пресерьезно поклонился мне в пояс… Можно представить себе мою радость.

Случай, описанный Асенковой в ее «Записках русской актрисы», может быть, и не так уж значителен в свете событий всей жизни великого актера. Но дополнительную краску к общей характеристике Яковлева добавляет. Да и о настроении его в 1814 году тоже кое-что говорит.

Купался в славе «властитель слабый и лукавый… нечаянно пригретый славой» Александр I, уже согласившийся с пронырливым Талейраном, что восстановление во Франции династии Бурбонов — «это принцип». Принцип восстановления монархии и подавления всякой освободительной борьбы. А истинный «спаситель России», воспетый Яковлевым полководец Михаил Кутузов, траурную колесницу которого люди везли на себе от Нарвских ворот до самого Невского проспекта, уже больше года покоился под плитами Казанского собора. И было уже получено Александром I письмо его дочерей — «княгини Кудашевой, Прасковьи Толстой, Анны и Елизаветы Хитрово и Дарьи Опочининой», в котором они писали «помазаннику божьему»: «…Отцу нашему всевышний помог извлечь землю тебе, государь, вверенную от совершенной гибели, врагом нашим ей уготованной, и оставить благоденствовать под твоею кроткою державою. Посвятив жизнь свою на службу отечеству, не мог он заняться делами своими, смело оставлял их в расстройстве… И, конечно, государь! Одни только беспрерывные подвиги твои помешали тебе обратить твой взор на детей Кутузова-Смоленского. Имение, доставшееся нам, обременено долгами. И тогда только можем надеяться иметь хотя малое состояние, ежели, всемилостивейший государь, прикажешь оное купить в казну…» И была уже начертана на этом письме резолюция рукою графа Аракчеева: «Оставить без ответа». Одна из тех, которая при «благодатном» императоре не знала отмен.

Садистски-тупое лицо Аракчеева, которого народ, перефразируя девиз временщика, прозвал «бесом, лести преданным», которого даже благонамереннейший журналист Греч называл «цепной собакой» Александра I, «хитрым, коварным, жестоким, грубым, подлым и необразованным человеком», все четче, резче и властнее проявлялось на фоне жизни русских

людей того времени.

Объединенное в общем освободительно-патриотическом порыве общество быстро и резко начало разделяться на «Пестелей» и «Милорадовичей». Может быть, именно потому и воспринимался с таким воодушевлением партером монолог Иодая — Яковлева, названного Рафаилом Зотовым «венком славы великого артиста», во вновь поставленной «Гофолии» Расина:

Познайте, помните, цари, всегда о том,
Что есть вам судия, незрящ на лица сильных…

Акценты роли переменились. Как переменялись и акценты времени, которое переживала Россия. В свете этого особое значение приобретает факт постановки впервые в России в бенефис Яковлева 5 октября 1814 года «Разбойников» Шиллера.

Семнадцать лет была уже известна русскому читателю первая трагедия Шиллера в превосходном для того времени переводе Николая Николаевича Сандунова. Два поколения уже успели впитать в себя ее мятежные идеи, восклицая, подобно вольномыслящему Андрею Тургеневу: «Ну, брат, прочел я „Разбойников“. Что за пьеса!.. Кусок в горло не шел и волосы становились дыбом». А театральные чиновники и ретроградные критики не менее рьяно продолжали предавать ее анафеме, безапелляционно утверждая: «Она писана для немцев; на русском театре представлять ее никак не можно».

Немногочисленные петербургские и московские зрители, владевшие иностранными языками, уже успели познакомиться с шиллеровским подлинником в исполнении немецких — петербургской и московской — трупп императорского театра. Приглаженная французская обработка юношеской трагедии Шиллера — «Робер, атаман разбойников», переведенная для московского театра, уже получила свою долю признания одних и возмущения других критиков за то, что «зритель симпатизирует и сочувствует Роберу», в то время как сам он — «бездельник, вооружившийся противу законов». А принесший известность Николаю Сандунову перевод подлинных «Разбойников», давно оцененный как «капитальный», на сцену до бенефиса Яковлева допущен не был.

Каким образом удалось бенефицианту миновать цензурные капканы, представив крамольную, так не соответствующую, казалось бы, славословно-победному историческому моменту трагедию на обозрение многочисленных зрителей? По-видимому, внешняя, полная показного и непоказного умиления идиллия притупила на какой-то миг бдительность цензуры. Помог также и

авторитет бенефицианта. И подоспевший к этому времени энергичный Шаховской, прибывший из ополчения и вновь приступивший к театральным обязанностям в сентябре 1814 года.

«Тюфякин принял его холодно… Но при начальнике, который вечером никогда не бывает в трезвом виде, власть Шаховского должна умножиться», — делал прогнозы незадолго до этого поступивший в театральную дирекцию чиновник Рафаил Зотов. И не ошибся. Литературные дела Шаховской быстро забрал в свои руки. А забрав, еще и еще раз доказал, до чего же разноликим, даже беспринципным и одновременно абсолютно искренним человеком в каждую данную, нередко противоречащую у него предыдущей, минуту был он! Один из откровенных хулителей Шиллера в начале века, усиленно проталкивающий на сцену комедию «Черный человек», осмеивающую Шиллера — человека и драматурга, он теперь всячески содействовал появлению на бенефисе Яковлева одной из самых бунтарских его пьес. А затем, всего через год, пасквильно осмеял его русских последователей в своей новой комедии.

«Разбойники», поставленные «в пользу» Яковлева, увидели свет в переполненном Малом театре, бывшем Казасси (куда, по словам Зотова, набивалось до 1800 человек). «Роль Карла, — гласит „Летопись“ Арапова, — исполнял Яковлев и был замечательно эффектен… Жебелев в роли Франца был, как всегда, хорош, хотя в ней он подражал немецкому актеру Борку, снискавшему ею известность; Амалию представляла Семенова…»

То была вершина сценических созданий Яковлева. В главном герое «Разбойников», переведенных Сандуновым с некоторыми сокращениями и измененным концом, но довольно бережно и точно даже для нашего времени передавших дух шиллеровского подлинника, было все, что нужно для такого актера, каким был он.

В его Карле Мооре, рожденном с любящим, открытым для добра сердцем и прошедшем искушения молодости, боролись такие несовместимые, казалось бы, чувства приверженности высшей человеческой справедливости и необходимости утверждать эту справедливость неприемлемыми для истинной человечности поступками. Он нарушал все божеские законы, стремясь внедрить их в безбожном мире. Бросал вызов этому миру — и погибал в нем. Был выше всех, окружавших его, и становился их жертвою. Пытался осмыслить терзавшие его собственные противоречия — и не мог найти им оправдания, опутанный противоречиями окружавшей жизни. Провозгласив: «свобода и вольность», он приходил к девизу: «смерть или свобода». Больше жизни любил он Амалию — и поражал ее

кинжалом, будучи не в силах противостоять законам «разбойничьей» чести. «Я сам мое небо и мой ад», — восклицал он. И становился собственным палачом, борясь за честь и справедливость.

За всем этим противоречивым существом человека, поставившего себя вне законов, отвечающего насилием на насилие, вставал одинокий бунтарь, восставший против мира господня, где «язва, голод и порок пожирают праведных вместе с неправедными». И если в центре спектакля, воплощенного московской труппой, был монолог Карла, начинавшийся словами: «Meine Unschuld, meine Unschuld» — «Моя невинность, моя невинность!», то в русском спектакле вызывала рыдания зрителей тирада Карла: «Человеки! человеки! порождение крокодилово! Ваши глаза омочены слезами, а сердца железные! Поцелуй на губы, а кинжал в грудь».

Но не только сами «человеки» вызывали негодование Карла Моора. Его мщение, его ненависть, его право на кровь и убийства питало то, что сделало их «порождением крокодиловым».

— Посмотри на эти четыре драгоценных перстня! — протягивая правую руку, с насмешливым спокойствием произносил Карл, обращаясь к присланному в стан разбойников капуцину. — Этот рубин я сорвал с руки министра, на охоте повергнутого мною к ногам его государя: подлыми своими ласкательствами из низости достиг он до первого достоинства быть государевым любимцем; погубя своего соседа, возвысился он — слезы сирот омыли ему путь к престолу. Этот алмаз отнял я у государственного казначея, продававшего важные места и почести, отгонявшего от своих дверей патриотов опечаленными. Агат этот ношу я в честь проповедника, зарезанного собственными руками моими за то, что на кафедре оплакивал истребление инквизиции… Боже всевидящий, как может человек быть столь слеп!

И с резким вызовом бросал ему:

— Поди, скажи своему высокопочтенному магистру, который произносит определения на жизнь и смерть; донеси, что я не такой разбойник, который действует во время сна и ночи… дела мои буду я некогда читать в книге судеб; но с милосердными наемниками магистра не хочу я терять слов. Скажи им, что мое ремесло есть закон воздаяния, что мщение есть мой промысел.

К сожалению, нет возможности пластического воссоздания этой роли. Кроме беглых упоминаний, что Яковлев был эффектен, что роль Карла Моора была у него одна из лучших, что «многие сцены у него были превосходны», что особенно запомнились «сцена с братом, по выходе отца из темницы» и сцена с «Амалией

у портрета», — никаких более конкретных описаний не сохранилось.

И, по-видимому, в этом не было случайности. Бенефис Яковлева произвел такой оглушающий эффект, что русским «Разбойникам» путь на сцену снова был решительно прегражден. Театральным начальникам сделали серьезное внушение. Через два дня после представления «Разбойников» перепуганный Тюфякин издал такой приказ: «В прошедший понедельник 5 октября в бенефис актера Яковлева замечено мною, что в партере и амфитеатре было столь великое число людей, что оные уже никак поместиться не могли; предписываю впредь конторе дирекции не выдавать в бенефисы никогда более в партер 400, а в амфитеатр 140 билетов. И строгое иметь за сим смотрение приставленных всегда к сему смотрению капельдинеров».

В светских гостиных спорили о вредности шиллеровской трагедии. Журнал «Северный наблюдатель» не без иронии по отношению к ее противникам писал: «Известная Шиллерова трагедия „Разбойники“ наделала много вреда: несколько молодых студентов, прельстясь характером Карла Моора, захотели, подобно ему, прославиться в звании разбойников». Но таких студентов было не несколько. По воспоминаниям современников, «молодежь бредила „Разбойниками“, в университетах и училищах составлялись братства освободителей человечества и клялись преследовать злодейство и несправедливость». В среде молодых театралов цитировались пророческие слова молодого Фридриха Шиллера, говорившего о миссии служителей сцены: «Когда справедливость слепнет, подкупленная золотом, и молчит на службе у порока, когда злодеяния сильных мира сего издеваются над ее бессилием и страх связывает десницу властей, театр берет в свои руки меч и весы и привлекает порок к страшному суду».

Но страх связывал не только «десницу властей», а и десницу подвластного им театра. Карл Моор с его мятежными речами на долгое еще время был изгнан со сцены. Свою «главную роль» Яковлеву больше сыграть не пришлось. Она была высшей и поворотной точкой сценического восхождения Яковлева.

После изгнания «Разбойников» началось повторение пройденного. И быстрое скольжение вниз.

ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ

По приходе в театр Шаховского (поселившегося, кстати, в том же, что и Яковлев, доме Лефебра) увеличилось количество постановок классицистских трагедий. Все главные женские роли в них теперь играла Семенова. Большинство ролей молодых любовников Яковлев отдал Брянскому. Да и во многих ролях героев и царей Брянский его тоже заменил. Марию Ивановну Вальберхову вновь приняли в театр, но на иные роли, чем она играла прежде, — на комедийные, в которых она нашла себя. Каратыгина, после болезни переехавшая вместе с семьей и другими актерами в дом Голидея (находившийся на той же Офицерской, напротив дома Лефебра), первое время на сцене появлялась редко.

Вокруг Яковлева образовывалась совершенная пустота. Отказываясь от выпивок и вечеринок, он постепенно терял привычных приятелей. С грустью проводил московских актеров, которые вернулись к себе домой в середине июля 1814 года. Реже начали навещать его драматурги. А играть ему становилось все трудней.

Для классицистских ролей требовался в первую очередь голос. Вдохновение посещало Яковлева все реже. Он пытался возместить утраченное приобретенным годами мастерством. Но мастерство без обычного для него воодушевления было мертво. После обретенного и отторгнутого от него Карла Моора Яковлева покинул тот трепет вхождения в роли, который испытывал он до этого двадцать лет.

Из всех вновь сыгранных в 1815 году ролей была для него более или менее интересна одна: роль Агамемнона в трагедии Расина «Ифигения в Авлиде», переведенная М. Е. Лобановым и поставленная явно для Семеновой, бывшей, по общему приговору критики, в роли жены Агамемнона Клитемнестры «идеалом поэзии». Воплощая величественного и грозного греческого царя, вынужденного по приказу богов во имя победы соотечественников отдать свою дочь Ифигению в жертву, он должен был противостоять Семеновой — Клитемнестре, с неистовой страстью матери восставшей против решения Агамемнона. И хотя, по отзывам современников, «исполнение его было превосходно», Семенова, сыгравшая, по многочисленным свидетельствам, роль Клитемнестры так, что «театр стонал от рукоплесканий и криков», совершенно затмила Яковлева.

Она теперь затмевала его во всем. Мощный, созревший ее талант набрал полную силу. Уступая ей первенство в снова

овладевшем сценой классицистском репертуаре, Яковлев постепенно терял власть над зрителем. Его еще замечали в рецензиях. Ему посвящали экспромты, написанные на спектаклях, вроде того, который сочинил старинный и верный его приятель Василий Михайлович Федоров:

Скажи мне, Яковлев, ты ль Гектора играл?
Иль, смерти путь прервав, к нам Гектором предстал?

Но о нем уже говорили как о знаменитом прошлом. Он начал переживать свою славу. С 1 марта 1815 года с Яковом Григорьевичем Брянским был заключен контракт, по которому ему официально вменялось «играть… в трагедиях, комедиях и драмах первые роли молодых любовников и прочие, принадлежащие к сим амплуа». Все больше ролей отдавал ему Яковлев. Все реже играл сам.

Семенова, пришедшая к почти полному «единодержавию» на петербургской сцене, теперь диктовала свои законы. Приближалась юбилейная дата ее служения в театре. Вопреки приказаниям Нарышкина, все еще находящегося в отъезде, не делать никаких изменений в жалованьях актерам, Тюфякин, опираясь на более высокие связи, 15 июля 1815 года издал такой приказ: «По близкому окончанию законного десятилетнего срока со дня выпуска из школы актрисы Семеновой большой 4 июля сего года, и согласно сообщению моему с комитетом, сделанная ей для сравнения с другими главными персонажами российской труппы прибавка к получаемому ею доселе жалованью 2500 рублей, на наем квартиры к 200 рублям еще 300 рублей, ежегодно по 20 сажен дров и по одному бенефису на обыкновенных казенных расходах, за что она обязана исполнять весь прежний возлагаемый дирекцией на ее обязанности репертуар, до прибытия в столицу государя императора, с тем, что тогда будет сделано особое представление с требованием на высочайшее благоусмотрение…»

В дополнительно же посланном комитету, ведавшему в отсутствие императора театральными делами, отношении Тюфякин особо указывал, что Семенова «требует прибавки, сравнивающей ее с первыми сюжетами». И то только «до возвращения государя императора в надежде, что его величество благоволит всемилостивейше отличить ее от прочих повышением ее оклада». И что без немедленного предоставления ей «выгод, кои имеет Яковлев», она «не останется в службе». Комитет просьбу ее удовлетворил.

Яковлев же, исполнив с Каратыгиной «в вознаграждение

окончившейся двадцатилетней усердной службы» 1 июля «Отелло», а затем на обычном своем бенефисе, состоявшемся 1 сентября 1815 года, когда-то сыгранную им при первых дебютах роль сумароковского Синава, еще через восемь дней подал прошение об увольнении его со сцены «по случаю слабого здоровья» и о выдаче заслуженного им пенсиона.

Круг одиночества сузился для него до предела. И тогда он решился на то, в чем первому признался другу юности Григорию Ивановичу Жебелеву:

— Я женюсь, схвачусь как утопающий, ища спасения, за бритву… Но пробуждение мое будет ужасно!

Он посватался к двадцатилетней красавице актрисе Авдотье Ласси. Но та, по ходившим слухам, ему отказала. Не испытав от этого, по-видимому, никакого огорчения, Яковлев решил жениться на другой. Минута и здесь решила у него все. Вот что рассказывал по этому поводу внук Александры Дмитриевны Каратыгиной Петр Петрович: «Как-то летом 1815 года, проходя мимо окон квартиры отставного камер-музыканта Ивана Федоровича Ширяева, он увидел его хорошенькую семнадцатилетнюю дочь Катерину и завернул к старику. Обрадованный Ширяев не знал, как принять дорогого гостя, который сам попросил подать ему стакан вина, но не иначе как из рук молоденькой хозяйки и не иначе с ее поцелуем „на закуску“. Желание Яковлева было исполнено; осушив стакан, он поцеловал переконфуженную девушку и сказал ее отцу: „Ну, старина, благословляй!“ Подвел ее за руку к Ширяеву. Обомлел старик, принимая слова Алексея Семеновича за шутку. „Нет, друг, — с чувством ответил артист, — такими вещами не шутят, а честную девицу зря не целуют. Я женюсь на Катеньке“».

Петр Петрович допустил в своем рассказе две неточности. Екатерине Ивановне Ширяевой, судя по документам, хранящимся в архиве театральной дирекции, было в это время не семнадцать, а уже двадцать лет. Ровесник же Яковлева — Иван Ширяев имел отчество не Федорович, а Кузьмич; он еще не был отставным камер-музыкантом, играя в оркестре петербургского театра на скрипке и не успев выслужить полагающихся до пенсии двадцати лет. В основном же рассказ П. П. Каратыгина выглядит правдоподобным. Его подтверждают и другие биографы актера.

Так или иначе, но сорокадвухлетний Алексей Семенович Яковлев женился в 1815 году на молоденькой актрисе Екатерине Ивановне Ширяевой, о чем свидетельствует и найденная в архиве Екатерингофской церкви Екатерины мученицы брачная запись: «16 августа 1815 года. Кто именно венчанны: дирекции

императорских театров актер Алексей Семенов сын Яковлев; а понял себе в супружество оной же дирекции актрису Екатерину Иванову дочь Ширяеву. Обое первым браком».

Выход замуж скромной, тихой, застенчивой, незадолго до этого выпущенной из школы хорошенькой Катеньки Ширяевой за «беспутного и великого» Яковлева был шумной закулисной сенсацией. В отличие от привыкшей к поклонению, происходящей из «благородного сословия» ее подруги Авдотьи Ласси, рожденная крепостной расточительного графа Сергея Ягужинского (родители ее Иван Кузьмич и Анна Ивановна Ширяевы были отпущены с детьми на волю лишь в 1798 году), Катенька избалованностью не отличалась. Судя по всему, она давно уже была влюблена в Алексея Семеновича. И сватовство его к ней не было делом случая. Но о замужестве с ним — этим полубогом на театральных подмостках — она и помышлять не могла.

Неожиданное его сватовство восприняла как величайшее счастье. И сразу же после свадьбы превратилась в преданную жену, став «примерной хозяйкой и заботливой попечительницей». Писавшие о Екатерине Ивановне отмечают ее ум, доброту, безупречное поведение и кроткий нрав. Казалось бы, с ней-то Алексей Семенович имел все основания найти покой и уют в доме, воскликнув, цитируя когда-то с такой завистью написанные им строки: «О, как счастлив тот супруг, у кого супруга друг!»

Этого ждали его поклонники, следившие за перипетиями жизни актера с не меньшим любопытством и даже сопереживанием, чем за коллизиями судеб его трагических героев. Недаром таким хором одобрения был встречен зрителями сыгранный Яковлевым вскоре после свадьбы «Влюбленный Шекспир» и особенно реплика, с большим чувством обращенная им к Кларансе, которую играла Екатерина Ивановна, впервые выступающая под фамилией Яковлева: «Шекспир, муж обожаемой жены…» «При слове сем публика надеялась, что этим самым исправится…» — не без вздоха записал в своем дневнике Андрей Васильевич Каратыгин, имея в виду Алексея Семеновича.

Но, видно, не зря Екатерина Ширяева венчалась в церкви Екатерины мученицы. Если «Яковлев был счастливым мужем», — констатировал внук Андрея Васильевича, Петр Петрович Каратыгин, — то «Катерина Ивановна Яковлева, женщина честнейших правил и редкого благородства, не могла называться счастливой женой». Брак, заключенный без любви, такому человеку, каким был он, — с пылкой, не знавшей компромиссов душой, не мог не отомстить за себя. Яковлев не сумел, по утверждению большинства его биографов, «истребить из сердца первого впечатления любви: любовь через два года после

женитьбы низвела его в гроб».

14 июня 1816 года был подписан Александром I рескрипт о назначении пенсий театральным служителям. На основе высочайшего рескрипта в книге распоряжений театральной дирекции была сделана запись:

«2 августа 1816 года. Предложение г. вице-директора и кавалера П. И. Тюфякина, что именным высочайшим указом воспоследовавшим на имя министра финансов… всемилостивейше пожалованы пенсионы: российскому актеру Алексею Яковлеву по 4000 рублей и костюмеру Бабини по 975 рублей в год. А так как они оба изъявили желание оставаться и ныне в службе театральной дирекции… то и предписывает сей конторе… со дня увольнения актера Яковлева на пенсион, т. е. с 14 числа прошедшего июня, производство ему из кабинета жалованья прекратить; но продолжать производить ему по-прежнему от дирекции квартирных денег по 500 рублей и по 20 сажен дров в год, а также давать ему ежегодный бенефис».

Пенсия выдавалась сорокатрехлетнему актеру вместе с приклеенной теперь к его имени казенной формулировкой: «за старостью и слабостью». И он, заполучив и пенсию и формулировку, будто совсем махнул на свою карьеру рукой. «О последней эпохе яковлевского поприща сказать нечего, — признавался даже ревностный его защитник Жихарев, — он упадал с каждым днем».

И приводил свой разговор с Яковлевым, свидетельствующий о тяжелой душевной драме, которую переживал тот, передав Брянскому очередную свою роль — Танкреда:

> «Не знаю, почему Яковлев передал эту роль, одну из своих любимейших, молодому актеру, но помню, что дня за два до моего отъезда из Петербурга (это было накануне представления „Танкреда“, 23 августа 1816 года…), приехав с ним проститься, я сказал ему, что завтра увижу его в последний раз в роли Танкреда.
>
> — Увидишь Танкреда, да не меня, — отвечал мне Яковлев, — я передал роль Брянскому.
>
> Я удивился.
>
> — И Пожарского передал, — продолжал он, — да скоро и все передам.
>
> — А сам-то?.. Кажется, пора перестать дурить.
>
> — Дурить? Эх вы!
>
> Он отвернулся и больше ни слова».

Но Пожарского он еще несколько раз сыграл. И Вольфа в «Гусситах под Наумбургом», и Агамемнона в «Поликсене». Вместе

с Каратыгиной, которая все еще считалась на петербургской сцене непревзойденной Ольгой, Берфой и Гекубой.

Роль Агамемнона в «Поликсене» Озерова (которую после смерти сошедшего с ума Озерова наконец-то 28 сентября 1816 года разрешено было сыграть) явилась, пожалуй, одной из немногих, которые начали звучать у него глубже, чем прежде. Особенно удавался ему теперь монолог:

Я молод был тогда, как ныне молод ты,
Но годы пронесли тщеславия мечты,
И, жизни преходя волнуемое поле,
Стал мене пылок я и жалостлив стал боле;
Несчастья собственны заставили внимать
Несчастиям других и скорбным сострадать…

Но трагедийные роли, с его потерявшим звучность голосом, с подорванными болезнью силами, с потерей веры в себя, становились уже вне возможностей Яковлева. Он по-прежнему стремился выступать с Каратыгиной. Но он не играл больше с ней, пожалуй, самую дорогую для него роль в «Отелло», в котором она продолжала исполнять роль Эдельмоны. И в котором он сыграл с ней в последний раз через двенадцать дней после своего двадцатилетнего юбилея — 13 июля 1815 года. Тогда «за болезнью», как указано в дневнике Андрея Каратыгина, он не довел до конца спектакля. Биографы потом пытались объяснить это еще одной бурной вспышкой любви его к Каратыгиной, после которой он и «схватился» за новую — символическую «бритву», женившись без любви. Документально эта романтическая легенда подтверждается только одним: роль Отелло тоже перешла к Брянскому…

Театральная жизнь стала протекать как бы вне его бытия. Там, в дирекции театра, мелькали лица что-то делящих, о чем-то спорящих вершителей сценических судеб: приезжающих и отъезжающих Нарышкина и Шаховского, забравшего всю власть Тюфякина. Плелись обычные закулисные интриги. Начинался так называемый «липецкий потоп» — война задиристо-колкого «старовера» Шаховского с беспощадными к нему «либералистами», огонь которых он сам вызвал на себя комедией «Урок кокеткам, или Липецкие воды», где Яковлев с полным безразличием играл роль пожилого князя. Но в этой, носившей принципиальный характер, борьбе объявленного ретроградом Шаховского с прогрессивными членами литературного общества «Арзамас» он оставался в стороне.

«Мертвая чаша» становилась его постоянным уделом.

Изредка, не всегда протрезвевший, с осипшим голосом, он пытался порой гальванизировать игру «прежнего Яковлева». Чаще всего это была жалкая имитация, иногда прорывались в нем «восхитительные» порывы гения. Его вызывали на сцепу после спектакля вместе с имевшей постоянный головокружительный успех Семеновой. Но вызовы эти были скорее данью любви к прошлому большого артиста, чем поощрением его теперешних достоинств.

8 января 1817 года он, никогда не любивший носить седые парики, попытался сыграть на своем бенефисе беспечно раздавшего свое королевство старого Леара. Гнедичевский «Леар», в котором имел когда-то такой успех Яков Емельянович Шушерин, не принес ему новых побед. Он сам был раздавшим свои богатства «Леаром». И не ощущать этого повседневно не мог.

Начальство, понимая, что не имеет достойной Яковлеву замены, попробовало было его поощрить. В том же январе «во уважение долговременной ревностной службы актера Алексея Яковлева, который, будучи руководим всегдашним усердием, и ныне посвящает отличный талант свой на службу дирекции, и в несомненной надежде, что он поведением своим приносить будет театру желаемую пользу», было приказано Тюфякиным выдавать ему дополнительно к пенсии по 1200 рублей ассигнациями в год жалованья (с сохранением 500 рублей квартирных денег и 20 сажен дров). Но поощрение начальства не спасло его ни на сцене, ни в жизни, где он кругом был в долгах.

Все той же щедрой рукой раздавая деньги направо и налево, не зная удержу в мрачных кутежах, он доставлял немало бедствий своей семье. Его не остановило даже рождение 26 августа 1816 года сына, которого когда-то он страстно хотел иметь. Оставаясь все тем же добрым, честным, справедливым, прямодушным человеком, он не мог не терзать себя, когда приходили минуты отрезвления. И «пробуждения» его действительно были «ужасны». Все, что пророчил он себе до женитьбы, сбылось. Из замкнутого им самим круга выйти ему не удалось.

В начале нового сезона, 23 апреля 1817 года, Яковлев, обычно выбиравший для спектаклей в свою пользу пьесы, близкие собственному душевному состоянию, на последний в своей жизни бенефис выбрал «Эдипа царя» Грузинцева. Образом влекомого волей безжалостных богов Эдипа к преступной любви и противным человеческому разуму поступкам он как бы сам подводил итог собственной жизни.

После «Эдипа царя» он сыграл еще с Каратыгиной и Семеновой несколько старых ролей. Но их воссоздания принадлежали к тем, за которые «просил извинения» у

театральных ценителей Жихарев, призывая потомков не судить по ним, каков был истинный Яковлев…

А между тем жизнь еще была исчерпана не до конца.

17 сентября 1817 года, согласно церковной записи, «у придворного актера Алексея Яковлева родилась дочь Екатерина. Молебствована и крещена священником Петром Успенским. Воспреемники: подполковник Василий Михайлович Федоров; действительного статского советника г. Титова жена Елизавета. Крещение происходило 23 сентября 1817 года в Троице-дирекционной церкви».

4 октября того же года нелюбимой ролью царя Тезея в трагедии любимого им Владислава Озерова «Эдип в Афинах» «чрезвычайно больной», по словам Андрея Васильевича Каратыгина, Алексей Семенович Яковлев закончил свое сценическое поприще.

Около месяца находился он в беспамятстве. 3 ноября, по рассказу Петра Петровича Каратыгина, его посетил почти не выходивший из дому восьмидесятитрехлетний и все еще сохранивший живой разум Иван Афанасьевич Дмитревский. «Но больной не узнал своего учителя и благодетеля: он был в бреду и тревожно метался в постели…»

— Алексей, — произнес Иван Афанасьевич, рыдая. — Кто же нам останется, когда и ты идешь в лучший мир?.. Кто поддержит нашу трагедию?..

И умирающий Яковлев будто бы ответил словами, столько раз сказанными им со сцены: «Языки ведайте: велик российский бог!» Эти слова биографы считают последними в устах великого русского трагика.

Дед Петра Петровича Каратыгина, Андрей Васильевич, запечатлел описываемый его внуком день куда менее романтично и более лаконично: «1817… 3 ноября. Кончина Первого трагического актера Алексея Семеновича на 44-м году; оставил по себе сына и дочь, малолетних…» Не менее лаконичной была и запись об умерших, сделанная при отпевании его в «Троице-дирекционной церкви», находившейся на третьем этаже театральной школы: «3 ноября 1817 года. Придворный актер Алексей Яковлев. Погребение совершал священник Петр Успенский. 44. Простудою. В Волновом». (Последняя фраза обозначает место захоронения: на кладбище, где покоился прах родителей Яковлева и его родных). Такой же достоверно лаконичной явилась и сохранившаяся в журнале распоряжений театральной дирекции запись, сделанная 5 ноября 1817 года, с резолюцией на ней Тюфякина: «Об исключении из списков умершего 3 числа сего ноября российского актера Алексея

Яковлева и о прекращении производства с того числа жалованья по 1200 рублей и квартирных денег по 500 рублей в год». «Исключить, а о прекращении производства бухгалтеру объявить».

О «прекращении производства» денег бухгалтерии было тотчас объявлено. И в бумагах театральной дирекции перестал фигурировать действующий актер Яковлев. А фамилия его начала упоминаться с присовокуплением слова «умерший».

ПОСМЕРТНЫЙ БЕНЕФИС

«О прибавке Яковлевой квартирных по 100 рублей, по производстве по 10 саженей дров в год, оставя при ней выданные на сей год умершему мужу ее актеру Яковлеву 20 сажен дров». «О выдаче ей же, Яковлевой, на погребение тела умершего актера Алексея Яковлева 100 рублей». Приказы вице-директора Тюфякина, подписанные 5 ноября, следовали один за другим.

На растерянную же, поникшую в горе двадцатидвухлетнюю Екатерину Ивановну Яковлеву с двумя детьми (из коих одному только что исполнился год, а другой чуть больше месяца) со всех сторон набросились кредиторы. После мужа по расчетам бухгалтерии ей полагалось всего 9 рублей 44 копейки недополученного им при жизни жалованья, включая сюда и квартирные. Ста рублей, выданных ей на погребение, не могло хватить даже на приличествующие положению Первого российского актера похороны. Накоплений у нее после него не осталось никаких. Данные в долг деньги Яковлев не записывал. Сам же при жизни брал в долг так же легко, как и давал.

«Вдова г-на Яковлева, — сообщалось в биографии актера, появившейся в журнале „Северный наблюдатель“ в конце 1817 года, — находилась после смерти своего мужа в весьма затруднительном положении: она не имела даже довольно денег, чтоб похоронить его приличным образом. Богатые купцы, которые говорили беспрестанно о своей искренней дружбе к покойному, отказались помочь ей в нужде; огорченная вдова, получая везде отказы, пришла было в отчаяние».

Не отказал в помощи лишь цирюльник Иван Степанович Донеличенко, издавна ходивший брить знаменитого актера: предложив Екатерине Ивановне весь свой капитал, состоявший из девятисот рублей, он не попросил у нее не только векселя, но и простой расписки. Да свой брат актер: горько оплакивающий друга юности Григорий Иванович Жебелев и обычно замкнутый, творящий добро не словами, а делом Андрей Васильевич Каратыгин. Они-то и взяли на себя всю тяжесть похорон и улаживания материальных дел беспомощной вдовы Яковлева.

Прежде всего прибегнули к содействию бывшего у вице-директора в фаворе Рафаила Зотова (когда-то не без помощи Яковлева поступившего на службу в театральную дирекцию). Было составлено и подписано Тюфякиным 8 ноября прошение на высочайшее имя следующего содержания: «Санкт-петербургская российская императорского театра трагическая сцена лишилась лучшего своего украшения смертию известного отличными

своими дарованиями актера Яковлева… Всей службы его составляет 23 года. Столь потеря сия чувствительна для всей публики и для театра, которого он был поистине лучшим украшением и коего едва ли когда-либо можно будет достойно заменить, столь она горестна оставшейся во вдовстве в молодости лет жене с двумя малолетними сиротами, — обременены долгами, которые по смерти его остались, — тем более что она, по не столь давнему выпуску ее из Театрального училища и по неразвившемуся еще ее таланту, получает весьма малое жалованье. Повергая судьбу вдовы актрисы Яковлевой и двух малолетних сирот его во всемилостивейшее внимание Вашего императорского величества, я осмеливаюсь всеподданнейше испрашивать о выдаче ей единовременного награждения, какое Вам, всемилостивейший государь, благоугодно будет».

Одновременно был выговорен у дирекции в пользу Яковлевой с детьми бенефис, который со всей присущей ему энергией стал организовывать Александр Александрович Шаховской. Подготовка к посмертному бенефису премьера русской драматической труппы началась немедленно. Времени, данного дирекцией, было в обрез. Решили показать второе представление трагедии Корнеля «Горации», переведенной сразу четырьмя драматургами: Чепяговым, Жандром, Шаховским и Катениным.

Интерес к вытесненному с русской сцены Расином и Вольтером гражданственно-величавому Корнелю, возрожденный переводом Павла Катенина в 1811 году его «Арианой», снова возрос. Первое представление «Горациев», состоявшееся 29 октября 1817 года, имело, по словам Арапова, «замечательный» успех. Это был «гвоздь сезона». И второй показ «Горациев» на спектакле, посвященном памяти русского трагика, был естествен и закономерен.

Специально выпущенная к бенефису афиша сообщала также, что кроме «Горациев», в которых выступят Семенова и Брянский, дирекция «в вознаграждение долговременной службы и отличного таланта покойного актера г. Яковлева назначает в пользу вдовы и двух малолетних сирот его» еще и постановку сочиненного Шаховским водевиля «Крестьяне, или Встреча незваных», с приделанным вновь явлением и балетным дивертисментом. И что в них «из любви к воспитаннику своему г. Яковлеву и за уважение таланта его играет актер российского театра Иван Афанасьевич Дмитревский, невзирая на престарелость свою будет представлять роль дядьки и управителя графа Радугина». А также будет петь г. Самойлов и г-жа Сандунова «новые куплеты, музыка сочинения капельмейстера г. Кавоса; г. Балашов, пенсионер российского театра, на усердие к

покойному актеру г. Яковлеву будет плясать по-русски с г-жой Самойловой и Величкиной; г. Люстих с г-жой Новицкой; г. Карл Дидло с г-жой Лихутиной…» Наряду со всей балетно-оперной труппой будет играть и русская драматическая труппа в полном составе, во главе с Каратыгиной, Семеновой, Вальберховой и другими.

И такой беспримерный для того времени в истории русского театра спектакль в честь актера состоялся. Более чем переполненный зал Малого театра (на сей раз было полностью нарушено приказание Тюфякина, данное в свое время им по поводу бенефиса Яковлева с поставленными на нем «Разбойниками») и все три труппы российской сцены воздали должное только что отошедшему в вечность актеру. Не сумел сделать этого лишь престарелый его учитель, любивший его, наверное, несмотря на прошлые между ними разногласия, более всех. Потрясенный смертью Яковлева, Иван Афанасьевич Дмитревский слег в постель и выступить не смог.

Не были исполнены любовно сочиненные Дмитревским куплеты, в которых последняя его надежда — Алексей Яковлев соединялась с первой — Федором Волковым.

Первый камень основаньем
Дому, где питомец твой
Восхищал всех дарованьем,
Волков положил с тобой…
Сколь украшенный тобою
Долго простоит сей дом,
Столько ж долго ты хвалою
Возноситься будешь в нем…

Были пропеты другие куплеты, менее архаичные по форме, но не менее прочувственные, сочиненные Шаховским и исполненные лучшим певцом той поры, зачинателем знаменитой актерской династии Василием Михайловичем Самойловым:

Того уж в мире больше нет,
Кто силой дара и искусства,
Радея в славе двадцать лет,
Пленял и восхищал все чувства.
Он часто пламенной душой,
Глубоко в души проникая,
Из сердца слезы исторгая,
Был возносим за них хвалой.
Вы все видали здесь его,

Блестяща бодрой красотою,
Волшебством дара своего,
Владеющего всех душою;
Вы все, он посвящал кому,
Свое усердно дарованье,
Храня о нем воспоминанье,
Воздайте за труды его.

По всему залу, от партера до райка, раздавался громкий, хватающий за сердце голос Самойлова. А на подмостках, у самого края авансцены, по непременному обычаю того времени, впереди всей российской труппы стояла жалкая фигурка Екатерины Ивановны Яковлевой с двухмесячной Катенькой на руках и с прислонившимся к матери годовалым Николенькой, которого она держала за руку. Ведь именно им — троим бенефициантам, выставленным на обозрение публики в целях возбудить ее сострадание, — и призывали актеры российского театра «воздать за труды» их мужа и отца, прославившего себя в веках.

И «воздаяние» ими было получено.

Из дела дирекции императорских театров за № 1582 «О деньгах, принадлежащих детям умершего актера Яковлева». Началось 21.XI.1817. Кончилось 23.I.1834.

«Конторе дирекции императорских театров. Предложение. Известно оной конторе, что в вознаграждение долговременной службы и отличного таланта покойного актера Алексея Яковлева, по назначению моему, дан был в 15 день сего ноября спектакль… При каковом спектакле собрана значительная сумма… Из числа сей суммы при посредстве избранных со стороны по собственному желанию вдовы Яковлевой актеров Жебелева и Каратыгина… заплачено долгов покойного актера Яковлева, кои оказались действительными на 3200 рублей… Также выдана упомянутой вдове ее законная четвертая часть… Достальные же затем деньги принадлежат собственно… двум малолетним его, Яковлева, детям… Капитал сей должен оставаться в сохранной казне опекунского совета неприкосновенным до того времени, пока вышеупомянутые дети достигнут совершеннолетия, и тогда на получение оного себе представят в тот совет надлежащее свидетельство от конторы дирекции… Что касается до процентов, от упомянутого капитала приобретаемых, то… выдавать

оные ежегодно вдове Яковлевой для воспитания означенных двух малолетних детей… Ноябрь 21 дня 1817 года.

Кн. Тюфякин».

«По словесному приказанию его сиятельства господина управляющего театральными зрелищами тайного советника и кавалера князя Петра Ивановича Тюфякина возложенной на нас обязанности войти в распоряжение суммы, собранной при спектакле, данном в пользу жены и детей умершего актера Яковлева, состоящей из 12 575 рублей, имеем честь почтеннейше донести, кому именно из его кредиторов… заплачены деньги, выдано вдове и вручено г-ну коллежскому советнику и кавалеру П. И. Альбрехту для внесения в банк… в пользу детей Яковлева; чему следует реестр: священнику Петру Николаевичу 500 рб., цирюльнику мещанину Донеличенко 1150, бабке повивальной Гаммер 600, кормилице Елене Григорьевой 100, за квартиру Катерине Клементьевой 200, аптекарю Шверту 150, за экипажи 100, для другой кормилицы г. Яковлевой 100, г-же Яковлевой следующая часть 2375, Петру Ивановичу Альбрехту — детская часть 7000, г-ну Федорову на расплату прочим кредиторам Яковлева 300. Итого 12 575. Российского придворного театра актеры *Григорий Жебелев, Андрей Каратыгин.* 1817-го года ноября 19 дня».

«1818 года сын актера Яковлева умер. И капитал весь принадлежит дочери Катерине… *Секретарь Семенов*».

«В контору дирекции императорских театров Российской труппы актрисы Екатерины Яковлевой

Прошение

Известно оной конторе, что в вознаграждение долговременной службы и отличного таланта мужа моего актера Алексея Яковлева всемилостивейше пожаловано мне было единовременное годовое жалованье 4000 р. из кабинета его величества. Из числа коих 2000 рублей выданы были мне, а достальные по распоряжению бывшего господина главного директора князя Тюфякина отправлены от конторы дирекции в СПБ-ский опекунский совет… с тем, дабы капитал сей принадлежал… малолетней дочери моей Екатерине и оставался бы неприкосновенным… до тех пор, пока

означенная дочь моя не придет в совершеннолетие… Тогда как… упомянутые 2000 рублей не должны быть причислены к… капиталу моей дочери, а должны быть возвращены мне… Еще не было примера в дирекции подобного со мною поступка начальства, которого я ничем не могла заслужить, — ибо многие служившие в дирекции артистов вдовы воспользовались за службу мужей их единовременными вознаграждениями, которые и выданы были им прямо в руки, отчего же я одна исключена из общего правила?.. Вследствие чего контору дирекции императорских театров покорнейше прошу… войдя в тягостное положение мое, обременяющее долгами, не оставила учинить распоряжение о возврате принадлежащих мне денег 2000 рублей…

Актриса *Екатерина Яковлева.* Генваря 13 дня 1822 года». Резолюция от 9 марта 1822 года: «Удовлетворить».

«В контору императорских театров дочери умершего актера Алексея Яковлева девицы Катерины Яковлевой

Прошение

В 1817 году дирекцией императорских театров внесен в ломбард принадлежащий мне капитал, составляющий 7000 рублей до совершеннолетия моего, а как ныне исполняется мне шестнадцать лет, и имея в сем капитале надобность для усовершенствования в науках, на покупку флигеля, а равно и на обзаведение себя приличною одеждою… покорнейше прошу контору императорских театров помянутые 7000 рублей выдать матери моей, служащей при оных театрах актрисе Катерине Яковлевой.

Дочь умершего актера Алексея Яковлева девица *Катерина Яковлева.*

Я же актриса Катерина Яковлева со своей стороны свидетельствую, что дочь моя имеет в упомянутом капитале надобность и что оный будет употреблен на действительные нужды, в чем подписуюсь. *Актриса Екатерина Яковлева.* Генваря 8 дня 1834 года».

Резолюция: «Приказано вытребовать сумму и отдать».

В добавление к этим говорящим самим за себя документам следует сказать, что кредиторы еще долго теснили Екатерину Ивановну Яковлеву судебными исками об отдаче долгов (и действительных, и мнимых), о чем также свидетельствуют документы, подшитые в дела театральной дирекции.

Екатерина Ивановна прожила долгую и трудную жизнь, имея на руках не только дочь, но потом и престарелых родителей, и брата — талантливого дирижера музыкальной труппы театра Аркадия Ширяева (которого необычайно высоко ценили знаменитый балетмейстер Дидло и композитор Кавос), периодически попадавшего на излечение в психиатрическую больницу. Сама она, играя второстепенные роли, дослужилась в театре до пенсии в размере 1300 рублей в год ассигнациями (что составляло 371 рубль 42 коп. серебром). И умерла в 1850-х годах, завещав похоронить себя рядом с мужем на Волковом кладбище, под памятником, на котором было начертано: «Яковлев Алексей Семенович, двора его императорского величества актер. † 3 ноября 1817 на 44 годе. Завистников имел, соперников не знал. Соорудила супруга».[22]

Памятник по тем временам стоил очень дорого.

Что же касается документов, имеющих непосредственное отношение к Алексею Семеновичу Яковлеву, то, пожалуй, есть смысл упомянуть еще один. Через полтора месяца после его смерти, 18 декабря 1817 года, «его императорским величеством, самодержцем всероссийским Александром I» был подписан указ, коим «Алексей Яковлев из санкт-петербургских купцов» в числе других театральных служителей, числящихся купцами, мещанами, вольноотпущенными, прослужив на императорской сцене двадцать три года и прославив ее, был переведен наконец из торгового сословия, обязанного платить подати, в число «штатных актеров», не имеющих «никаких повинностей».

Воспользоваться сей привилегией Алексей Семенович так и не сумел.

ПОСЛЕ ЗАКРЫТИЯ ЗАНАВЕСА

Затем началась уже другая — посмертная жизнь актера.

Осиротела Мельпомена:
Нет Яковлева, нет российского Лекена!
Разил он ужасом и жалостью сердца,
Дух русский возвышал в Димитрие, в Рославе;
Почил под сению лаврового венца,
Искусство взял с собой, а имя отдал славе.

Эпитафией, сочиненной в 1817 году только что выпущенным из Лицея однокашником Пушкина Алексеем Илличевским, и обрела она свое начало. Но слава, которой, по утверждению поэта, актер оставил имя, была такой же беспокойной, далекой от панегирической идиллии, какой была и сама жизнь Яковлева.

«Отдавая с сердечным удовольствием должную справедливость высоким дарованиям, пламенным чувствам и редким способностям превосходного артиста, которого безвременная смерть огорчает всех любителей театра и знавших его лично, — предупреждала первая посвященная ему безымянная биография, „заимствованная из своеручных записок покойного г-на Яковлева“ и напечатанная в конце 1817 года журналом „Северный наблюдатель“, — нельзя умолчать для пользы заступающих его место, что они не все должны были заимствовать от него, а особливо в трагедиях. Не получа с младенчества того образования, которое придает людям большого света приятность, ловкость и вид отличный от других, простительно, ежели господин Яковлев не всегда оказывал в поступи и телодвижениях своих то благородство, которое бы соответствовало сильным и возвышенным его чувствам… Желательно, чтобы актер, заступающий место Яковлева, старался возвыситься до его дарований, приобресть себе такую же славу и заслужить любовь публики; но также старался бы избегать тех недостатков, которые извинялись одними его великими способностями…»

Эпитафия следовала за эпитафией. Один биографический очерк сменялся другим, но и в них слова «великий», «неповторимый» звучали наряду с определениями: «гуляка», «актер плебеев».

В театре уже зажглись новые звезды трагических дарований. В Москве, играя старого озеровского Эдипа, вывел на сцену

Степан Федорович Мочалов сына своего Павла, дебютировавшего ролью Полиника. Случилось это за два месяца до смерти Яковлева. И именно ему — Павлу Степановичу Мочалову — довелось, во многом повторив жизнь в искусстве своего предшественника, невольно приглушить сценическую славу того на новом витке временной спирали.

Мочалова также будут упрекать в неровности игры, в небрежности отношения к ролям, в отсутствии «хороших манер», в приверженности к райку, за «внезапные болезни», отменяющие спектакли. И также будут рыдать в его гениальные минуты, подымающие людей к высотам философских размышлений о смерти и бытии, об исполненном противоречий человеческом несовершенстве. Он тоже будет несчастен и одинок. Но на театральные подмостки взойдет в свое время. Он обретет себя в куда более совершенных переводах Шекспира и Шиллера. И найдет равного себе по гениальности зрителя и судью — Белинского, который запечатлеет его творения для потомства и увековечит облик их создателя.

Через три года после смерти Яковлева придет замена ему и на петербургской сцене. На ее подмостки ступит чем-то похожий внешне на Яковлева (и такой противоположный ему по дарованию и человеческому существу) восемнадцатилетний сын Александры Дмитриевны Каратыгиной Василий. Бывший воспитанник Горного корпуса, получивший первый офицерский чин в департаменте внешней торговли, предназначенный родителями к совсем иной, чем актерская, карьере, не выдержит сценического искуса и пойдет вслед за ними. Дебютировав в петербургском театре 3 мая 1820 года прославленной Яковлевым ролью Фингала, он заслужит одобрительные рукоплескания зрительного зала. И получит признание редко хвалившего «нынешних» старшего плотника Фролова, прослужившего в театре около сорока лет:

— Насмотрелся я на дебютантов-то, перевидал их на своем веку, но… этот молодец далеко пойдет и будет важный ахтер! После Алексея Семеновича мне не доводилось встречать здесь такого лихача!

Пророчество наглядевшегося на всяких знаменитостей плотника сбылось скоро. Возбудив вначале бурную журнальную полемику, Василий Андреевич Каратыгин после окончательного ухода со сцены Семеновой в 1826 году до самой своей смерти, последовавшей в 1853 году, стал единовластным законодателем трагического искусства в петербургском театре. Его называли «солнцем русской сцены», любимцем императора Николая I. Столичные журналисты слагали рецензентские оды в его честь.

Отточенное мастерство его было рационально-умным. Отработанные перед зеркалом движения и мимика лица отличались внушительной величественностью. Его могли упрекать в отсутствии вдохновения. Но никто никогда не бросил ему упрека в «небрежении» к ролям, в неприличии жестов, в потакании вкусам «черни». Его поведение на сцене отвечало требованиям изысканной публики. Не только на сцене, но и в жизни он был среди нее «свой».

Счастливо женившись на дочери знаменитой танцовщицы Евгении Ивановны Колосовой Александре (исполнявшей вместе с ним первые роли в трагедиях и комедиях), он не знал ни мук неразделенной любви, ни трагических потрясений жизни.

— Каратыгины были первой артистической четой на нашей сцене, пользовавшиеся содержанием весьма значительным, благодаря их разумной бережливости, — не без зависти отмечали актеры. — …Благодаря… умению отдавать трудовые свои деньги в надежные руки для оборотов, Каратыгины приобрели значительное состояние, прослыли чуть не за миллионеров…

Он не был романтиком в жизни. Хотя и не мог не отдать в какой-то степени дань романтическим течениям на сцене. Выступал в трагедиях Шиллера, играл и переводил произведения Шекспира. Но оставался в них чаще всего тем же величественным, с доведенной до совершенства благородной пластикой героем, полководцем, принцем крови, коронованным или некоронованным королем, каким был и в любимой своей классицистской трагедии. Увидевшего свет «Бориса Годунова» Пушкина он закономерно для себя называл «галиматьей в шекспировом роде».

И выступая все же в «шекспировой галиматье», захватившей сцену его времени, внешне укрупнял создаваемые в ней образы, вольно или невольно выпрямляя их внутреннюю противоречивую человеческую суть. И если предшественник его Яковлев сквозь «дюсисовскую дрянь» пробивался порой к тем или иным глубинам неисчерпаемого богатства Шекспира, то Василий Каратыгин, имея в руках шекспировский подлинник, приспосабливал его, прежде всего, к своему мастерски отшлифованному декламационному и пластическому искусству.

Мог ли предполагать Яковлев, кто заменит его на петербургской сцене, сделавшись ее «идолом» (выражение журнальных статей того времени)? Мог ли способствовать этому? Он знал, разумеется, о выступлениях пятнадцатилетнего сына Александры Дмитриевны (которого, как помнит читатель, досужая молва насмешливо называла его «наследником») на домашней сцене в квартире Каратыгиных, в спектаклях,

ставившихся Андреем Васильевичем. По всей видимости, Яковлев, после женитьбы возобновивший общение с семейством Каратыгиных, был и на представлении в их «театре» своей старой одноактной комедии «Живописец и подьячий», где юный Василий в 1816 году исполнял роль художника. Но вряд ли сам он, уже больной и до времени постаревший, каким бы то ни было образом мог передать свой опыт будущему петербургскому премьеру.

У таких актеров, как Яковлев, не бывает учеников. И дело не только в том, что они творят порой интуитивно, пересоздавая свои роли на каждом спектакле. Дело в личности создаваемых ими героев, в том самовыражении крупных индивидуальностей, которыми такие актеры непременно являются и особенности которых не могут быть искусственно привиты никому.

Василием Каратыгиным и в жизни и на сцене руководил не он. С детства тот следовал принципам Андрея Васильевича: бережливости, добросовестности, сдержанности чувств, добропорядочному рационализму поступков и рассуждений. Потом попал в руки умного, высокообразованного знатока старого искусства Павла Катенина — стойкого приверженца преобразованных в духе декабристского времени традиций корнелевских трагедий. «Усильным напряженным постоянством» Василий Каратыгин «в искусстве безграничном достигнул степени высокой». Слава улыбнулась ему. Но никогда не постиг он удивительных тайн моцартианства. Тех самых тайн, «восхитительные порывы» которых были отличительной особенностью Яковлева, а затем Мочалова.

Эти «восхитительные порывы» успел заметить Пушкин, увидев Яковлева незадолго до кончины — обессиленного, потерявшего жизненный и творческий тонус — в немногих, далеко не лучших его ролях.[23] Успел заметить… Но не пощадить самого актера.

> «Долго Семенова являлась перед нами с диким, но пламенным Яковлевым, который, когда не был пьян, напоминал нам пьяного Тальма. В то время имели мы двух трагических актеров! Яковлев умер; Брянский заступил его место, но не заменил его. Брянский, может быть, благопристойнее, вообще имеет более благородства на сцене, более уважения к публике, тверже знает свои роли, не останавливает представлений *внезапными своими болезнями;* но зато какая холодность! какой однообразный, тяжелый напев!
>
> По мне уж лучше пей,
> Да дело разумей.

Яковлев имел часто восхитительные порывы гения, иногда порывы лубочного Тальма. Брянский всегда, везде одинаков. Вечно улыбающийся Фингал, Тезей, Орозман, Язон, Димитрий — равно бездушны, надуты, принужденны, томительны. Напрасно говорите вы ему: расшевелись, батюшка! развернись, рассердись, ну! ну! Неловкий, размеренный, сжатый во всех движениях… Брянский в трагедиях никого не тронул…»

Разящим, не знающим промаха словом запечатлел Пушкин сходящего в могилу актера и его младшего собрата. Поэт был молод, порывист, бескомпромиссен, безжалостен ко всему ветшавшему, уступающему дорогу новому времени, которое потом назовут декабристским, а также его, Пушкина, именем. Он не видел Яковлева в пору расцвета, в любимых самим актером ролях. Был очарован Семеновой, сыгравшей с Яковлевым около семидесяти ролей, но так и не нашедшей с ним общего языка. Статью свою «Мои замечания об русском театре» Пушкин написал для прочтения в тесном кругу вольнолюбивого содружества «Зеленая лампа». Статья осталась незаконченной. И была подарена поэтом Семеновой. Та в свою очередь передарила статью Гнедичу, оставившему на рукописи надпись: «Пьеса, писанная А. Пушкиным, когда он приволакивался, но бесполезно, за Семеновой, которая мне тогда же отдала ее». Семенову, одну Семенову воспевал Пушкин безоговорочно.

«Говоря об русской трагедии, говоришь о Семеновой, и, может быть, только об ней… Семенова не имеет соперницы… Она осталась единодержавною царицею трагической сцены».

Возвышенное, достигшее апогея славы дарование Семеновой полностью отвечало гражданственному духу наступившего времени, нашедшему свое выражение в пламенных стихах Рылеева:

Любовь никак нейдет на ум:
Увы! моя отчизна страждет,
Душа в волненьи тяжких дум
Теперь одной свободы жаждет.

«Игра всегда свободная, всегда ясная, благородство одушевленных движений, орга́н чистый, ровный, приятный и часто порывы истинного вдохновения, все сие принадлежит ей…»

В свете ее гармоничных, исполненных яркой

целенаправленности, гордых и мужественных героинь, могучее, но неровное, лишенное плавной гармонии, раскрывающее глубинные бездны противоречивой сущности человека, клонящееся в последние годы к упадку искусство Яковлева казалось «диким» и «лубочным», отходило в мрачную тень.

Пройдет двенадцать лет, и Пушкин совсем другой акцент придаст слову «лубочный».

Таков прямой поэт. Он сетует душой
На пышных играх Мельпомены,
И улыбается забаве площадной
И вольности лубочной сцены, —

напишет он в послании тому же Гнедичу. Но пока что «пышным играм Мельпомены» он слагал гимны, прославляя ее величественно-прекрасную верховную жрицу и со всем пылом молодости низвергая всех, кто когда-либо дерзал на соперничество с Семеновой.

«Было время, когда хотели с нею сравнивать прекрасную комическую актрису Вальберхову… Но истинные почитатели ее таланта забыли, что видели ее в венце и мантии… Кто нынче говорит об Каратыгиной?.. Было время, когда ослепленная публика кричала об чудном таланте прелестной любовницы Яковлева; теперь она наряду с его законною вдовою, и никто не возьмет на себя решить, которая из них непонятнее и неприятнее. Скромная, никем не замеченная Яблочкина… предпочитается им обеим простым, равнодушным чтением стихов, которое, по крайней мере, никогда не вредит игре главной актрисы».

«Никогда не вредит игре главной актрисы…» Яковлев, выступая с ней двенадцать лет, «вредил» ее игре много раз. Об этом должен был слышать Пушкин. И все же, несмотря на невольную пристрастность запальчиво полемических оценок, с истинной широтой взгляда отметил в угасшем на его глазах актере главное: гениальность сценических порывов, пламенность натуры, «величественную осанку».

Беспощадная меткость пушкинских формулировок в оценке «упадающего» дарования Яковлева во многом определила его посмертный облик. «Диким, но пламенным», «лубочным Тальма», которому хлопает «площадной партер», имеющим восхитительные порывы гения, искусство которого не укладывается ни в какие канонические стили, возникал он вновь и вновь в посвященных ему очерках, беллетризированных рассказах, сценических интерпретациях его жизни. Незаурядность, исключительность его натуры, громкая

противоречивая слава привлекали к нему многих литераторов на протяжении всего XIX века. В историю русского театра он вошел как предромантический актер. В драматургию как герой мелодрамы.

Свыше тридцати лет на подмостках всей России появлялся русский вариант «Кина, или Гения и беспутства» — пьеса «Актер Яковлев», сочиненная режиссером и водевилистом Н. И. Куликовым в 1859 году.

В обличии многих славных провинциальных и не провинциальных мастеров сцены продолжал жить на ней беспокоящий умы артист, превращенный в благородного мелодраматического героя. Буйным защитником справедливости, щедро отдающим свой талант, сердце, деньги людям, смело выступающим против условности окружающего общества, ставшим жертвой его интриг и собственных страстей представал в пьесе Куликова главный герой. По всем законам мелодраматического жанра образ Яковлева был в ней насыщен приподнятой патетикой. Но за ходульностью приемов мелодрамы, написанной человеком, дружившим с семейством Каратыгиных, проглядывали и истинные, взятые из жизни черты.

Трагедия одинокого, стоящего выше других, охваченного болью за людей и раздираемого собственными противоречиями человека была основной творческой темой Яковлева. Таким был и он сам.

Сценические его создания не поддавались аналитическому препарированию. О художниках, подобных ему, позже поэт Аполлон Григорьев напишет:

«Если несколько раз вы приходите в театр с твердо принятой решимостью не давать над собой воли артисту… если… уступите обаянию сценическому, если вы, несмотря на все ваши усилия, потрясены порывом, измучены представляемым… отрекитесь от анализа, отрекитесь хоть в этом случае от своего самолюбивого я…»

Таких актеров, каким был Яковлев, в разное время называли по-разному: субъективными, стихийными, актерами-исповедниками, актерами нутра или самовыражения. И за всеми этими терминологическими обозначениями непременно вставало еще одно, понимаемое уже не в специфическом узкостилевом, а в более широком человеческом смысле: романтик.

Но что такое романтизм в таком — более широком, чем литературное направление, смысле?

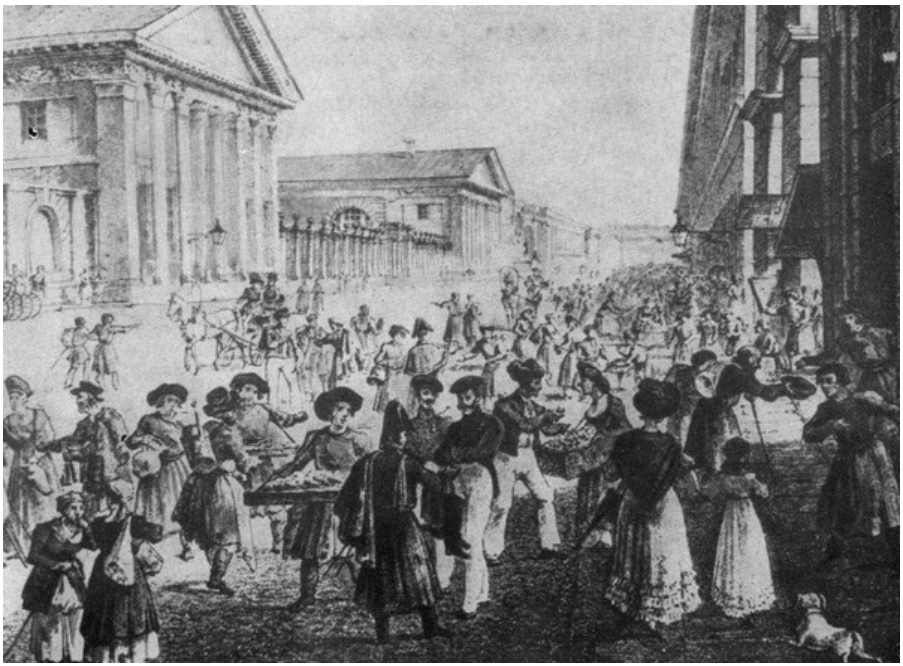
«Сколько я не читал о романтизме, все не то… — утверждал еще Пушкин. — Все имеют у нас самое темное понятие о романтизме». «Вопрос не уяснился, — как бы продолжал мысль

Пушкина в 1843 году Белинский, — и романтизм по-прежнему остался таинственным и загадочным предметом». «Формул романтизма дано несколько, — размышлял Горький в двадцатых годах нашего столетия, — но точной, совершенно исчерпывающей формулы… пока еще нет».

«Когда вам будут говорить: „Это романтизм“, — обращалась Цветаева „К детям“ в конце тридцатых годов, — вы спросите: „Что такое романтизм?“ и увидите, что никто не знает; что люди берут в рот (и даже дерутся им! и даже плюются! и запускают вам в лоб!) — слово, смысла которого они не знают. Когда же окончательно убедитесь, что *не* знают, сами отвечайте бессмертным словом Жуковского: „Романтизм — это душа“».

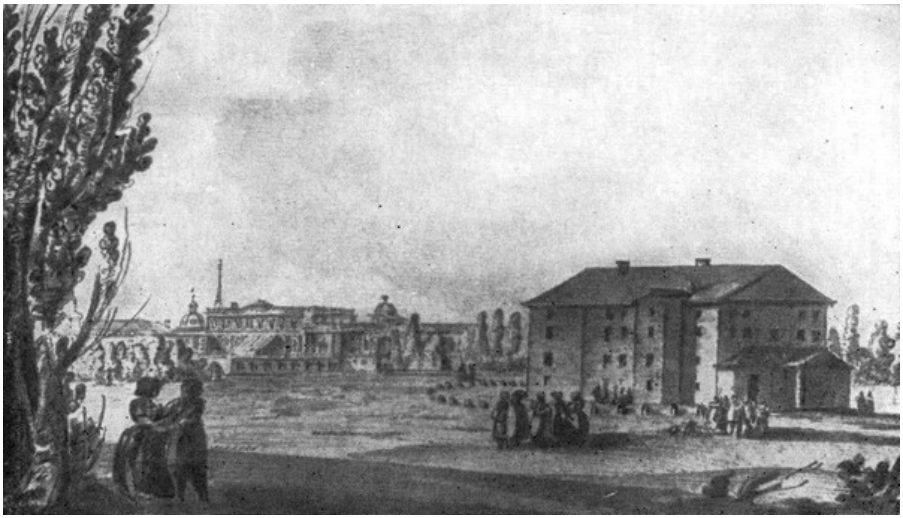
Словами большого поэта и закончим документальное жизнеописание актера, который и славен был тем, что щедро отдавал и отдал душу людям, сжигая ее перед ними на сценических подмостках.

Иллюстрации

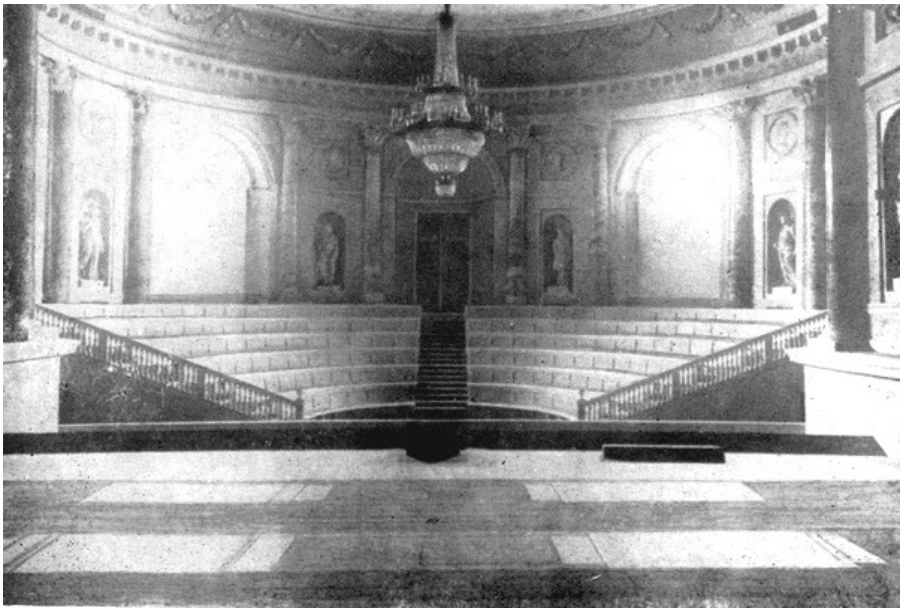


Садовая улица в Петербурге. Литография К. Беггрова. Начало XIX в.

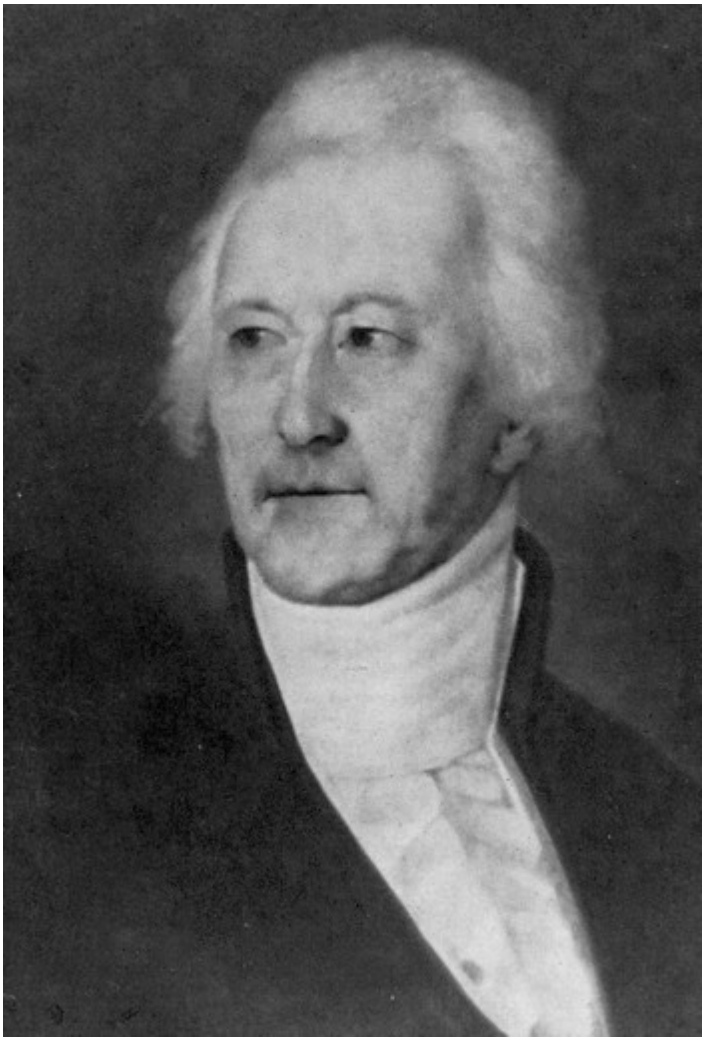
Вид Гостиного двора в Петербурге. Гравюра И. Иванова. Начало XIX в.



Малый (деревянный) театр Книппера на Царицыном лугу

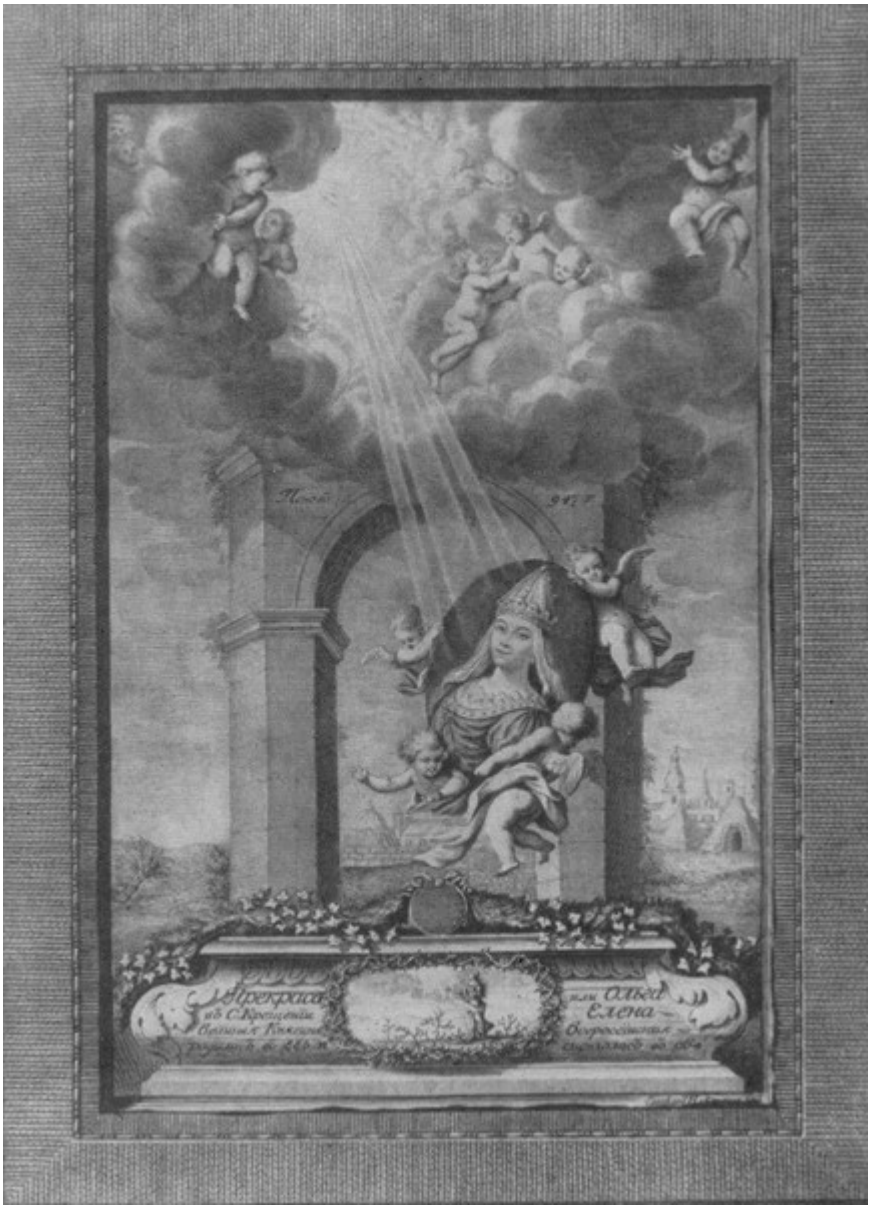


Зрительный зал Эрмитажного театра



И. А. Дмитревский. Портрет работы неизвестного художника

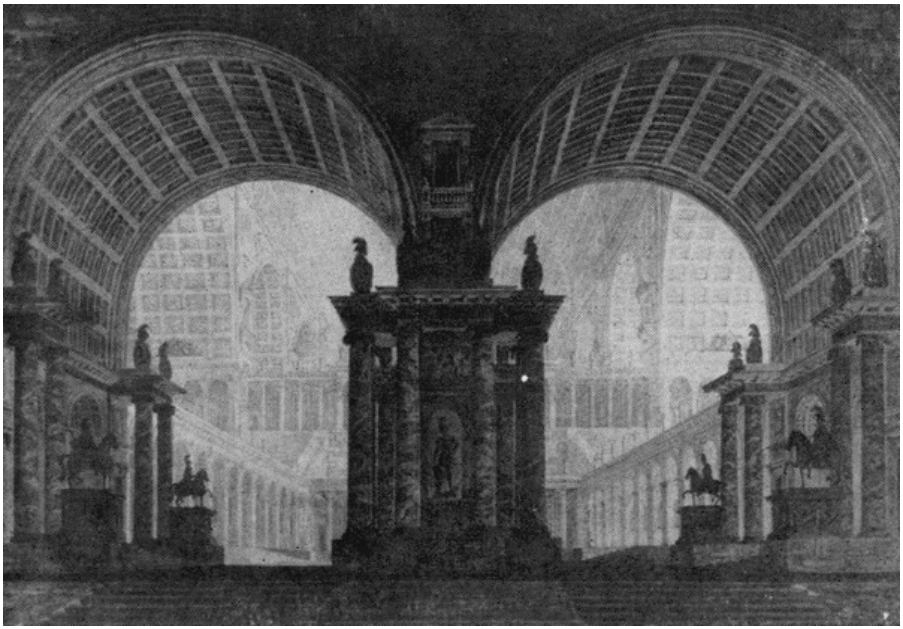
А. С. Яковлев. Портрет работы неизвестного художника



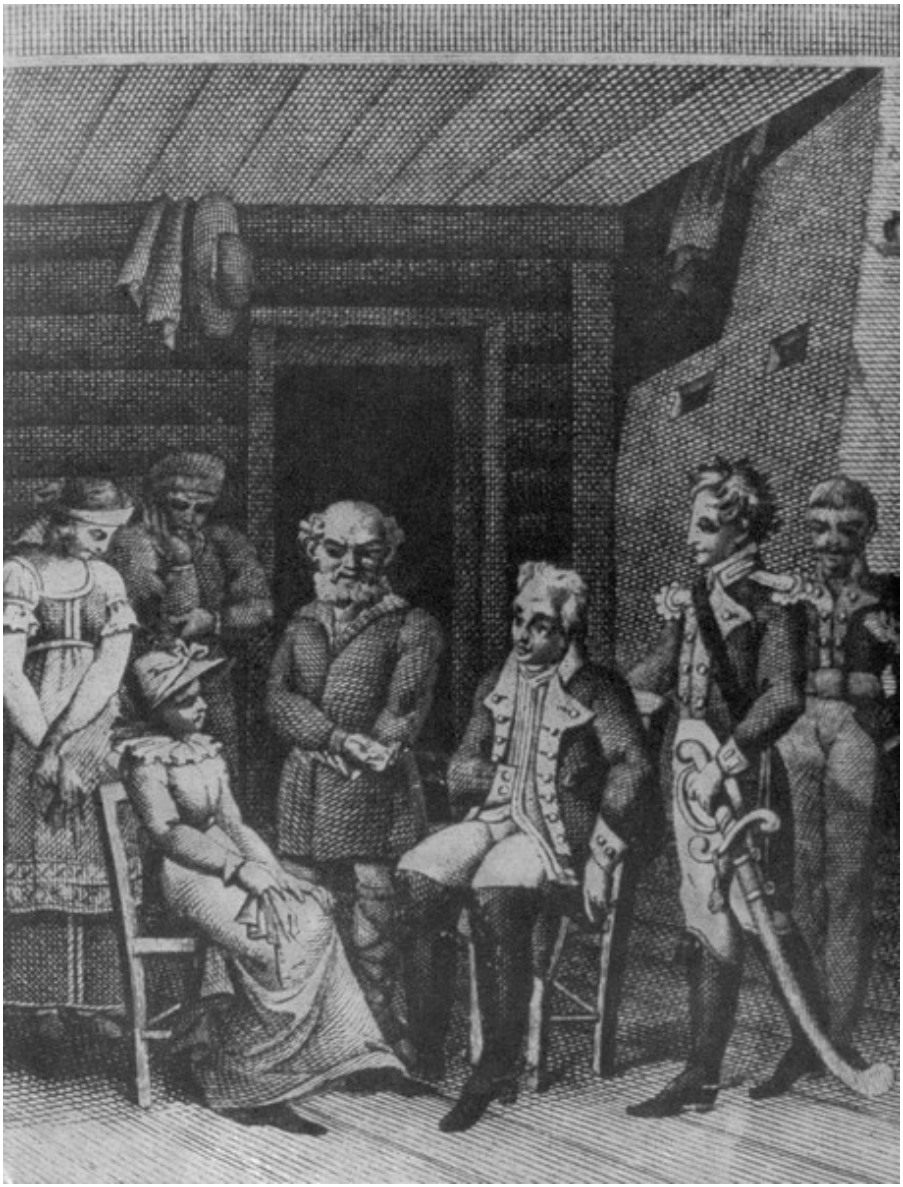
А. Д. Каратыгина

А. В. Каратыгин. Портрет работы В. Тропинина. 1800. Из частного собрания

И. И. Вальберх



Эскиз П. Гонзаго к трагедии на античный сюжет



Сцена из драмы Н. Ильина «Лиза, или Торжество благодарности». Фронтиспис издания 1817 г.

А. А. Шаховской

В. А. Озеров

Е. Семенова в роли Ксении. «Димитрий Донской» В. Озерова

А. Яковлев в роли Фингала. «Фингал» В. Озерова

Иллюстрация к трагедии В. Озерова «Эдип в Афинах»

Иллюстрация к трагедии В. Озерова «Фингал»

Иллюстрация к трагедии В. Озерова «Димитрий Донской»

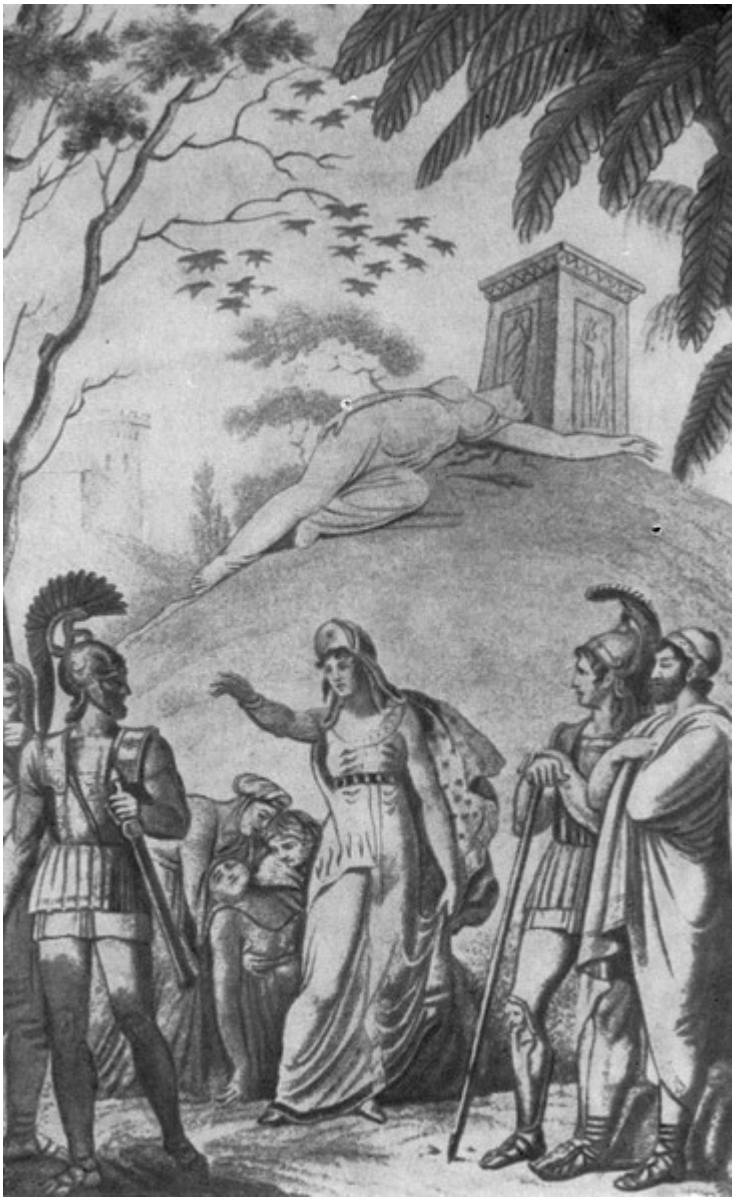


Иллюстрация к трагедии В. Озерова «Поликсена»

Эскиз костюма Иодая к спектаклю «Гофолия» (Athalie) неизвестного художника. 1800-е гг.

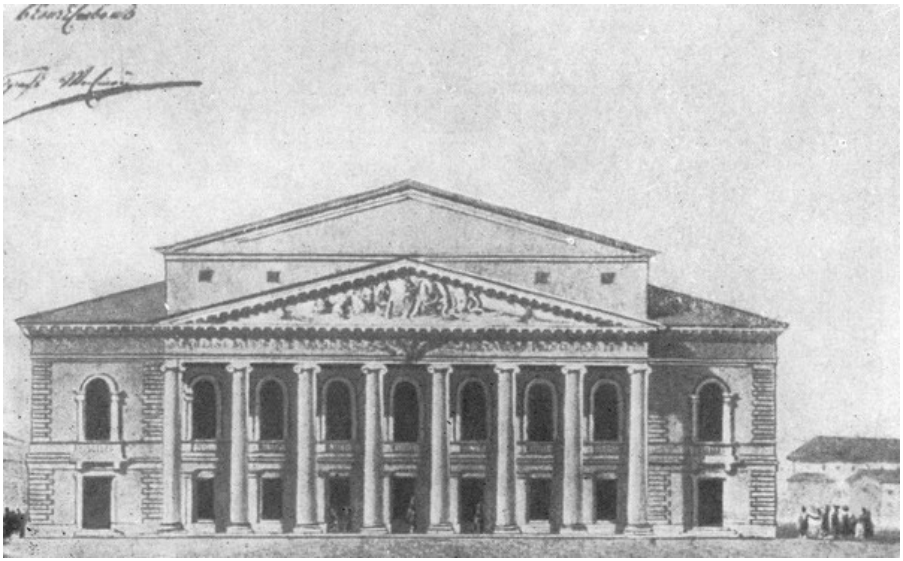
Эскиз костюма Димитрия Донского П. Гонзаго. 1807

Иллюстрация к трагедии Ж. Расина «Ифигения в Авлиде»

Иллюстрация к трагедии М. Крюковского «Пожарский»

М. И. Вальберхова

А. С. Яковлев. Гравюра С. Галактионова с портрета О. Эстеррейха



Большой (Каменный) театр в Петербурге. Архитектор Тома де Томон

Театральная площадь в Петербурге. Гравюра Б. Патерсена. Начало XIX в.

Дорога в Красный кабачок. Гравюра по рисунку А. Зауэрвейда. 1813

С. Ф. Мочалов. Портрет работы О. Кипренского

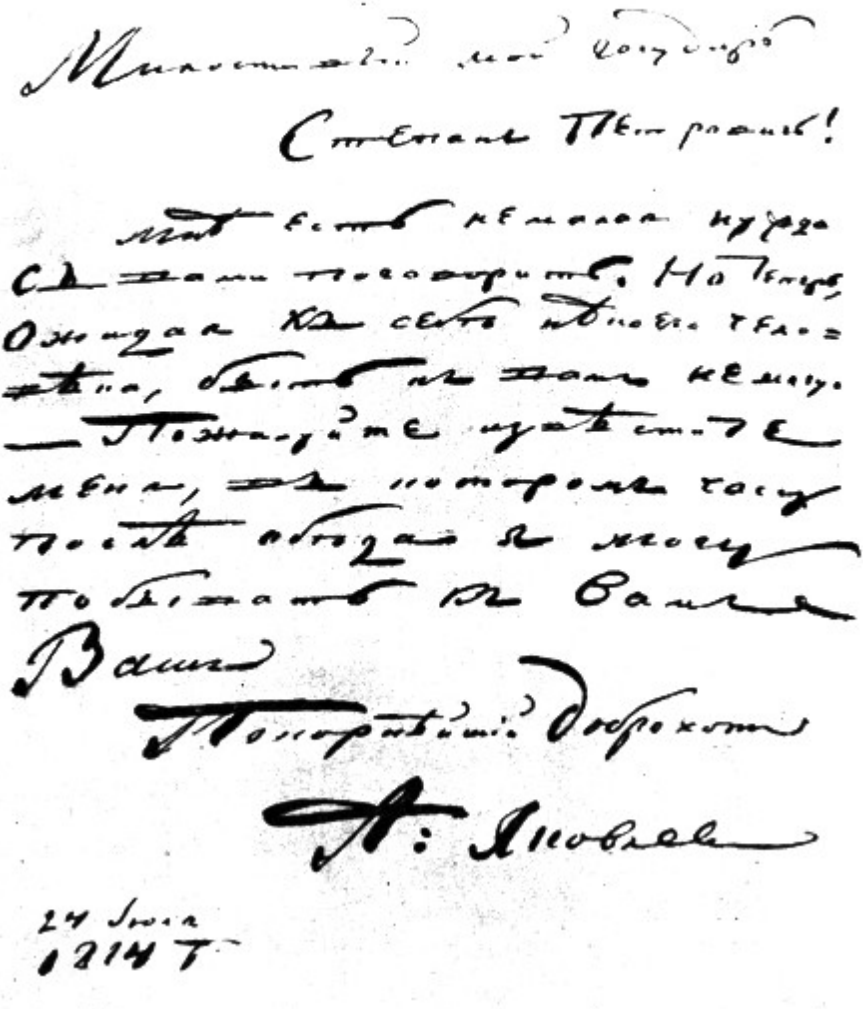
И. А. Дмитревский. Гравюра с рисунка О. Кипренского

А. Л. Нарышкин

Н. И. Гнедич

Рисунок О. Кипренского. Слева направо: П. А. Кикин, Е. С. Семенова, А. С. Яковлев, С. С. Пименов. В центре И. А. Крылов

А. С. Яковлев. Портрет работы И. Клюквина

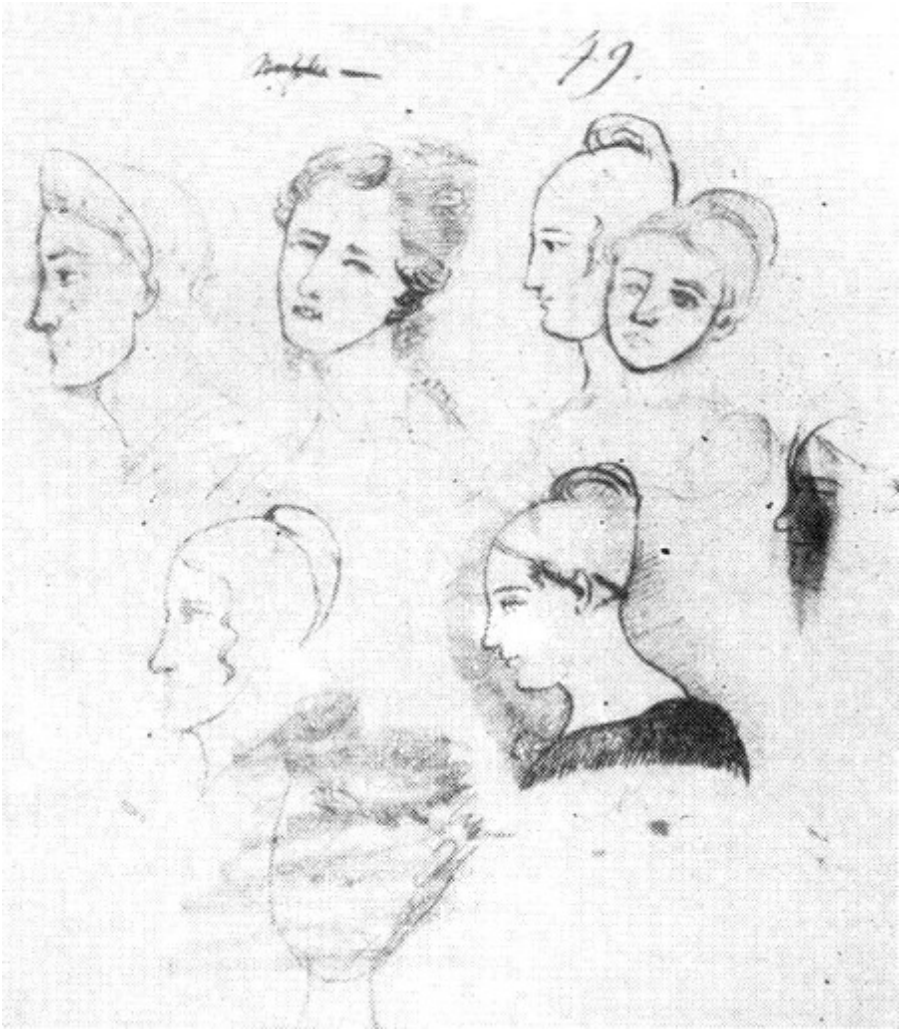


24 Июля
1814 г.

Автограф письма А. С. Яковлева к С. П. Жихареву

А. С. Яковлев. Рисунок К. Брюллова. 1817

Автопортрет А. Пушкина. 1820



Актрисы петербургского театра. Рисунок А. Пушкина на рукописи «Руслана и Людмилы»

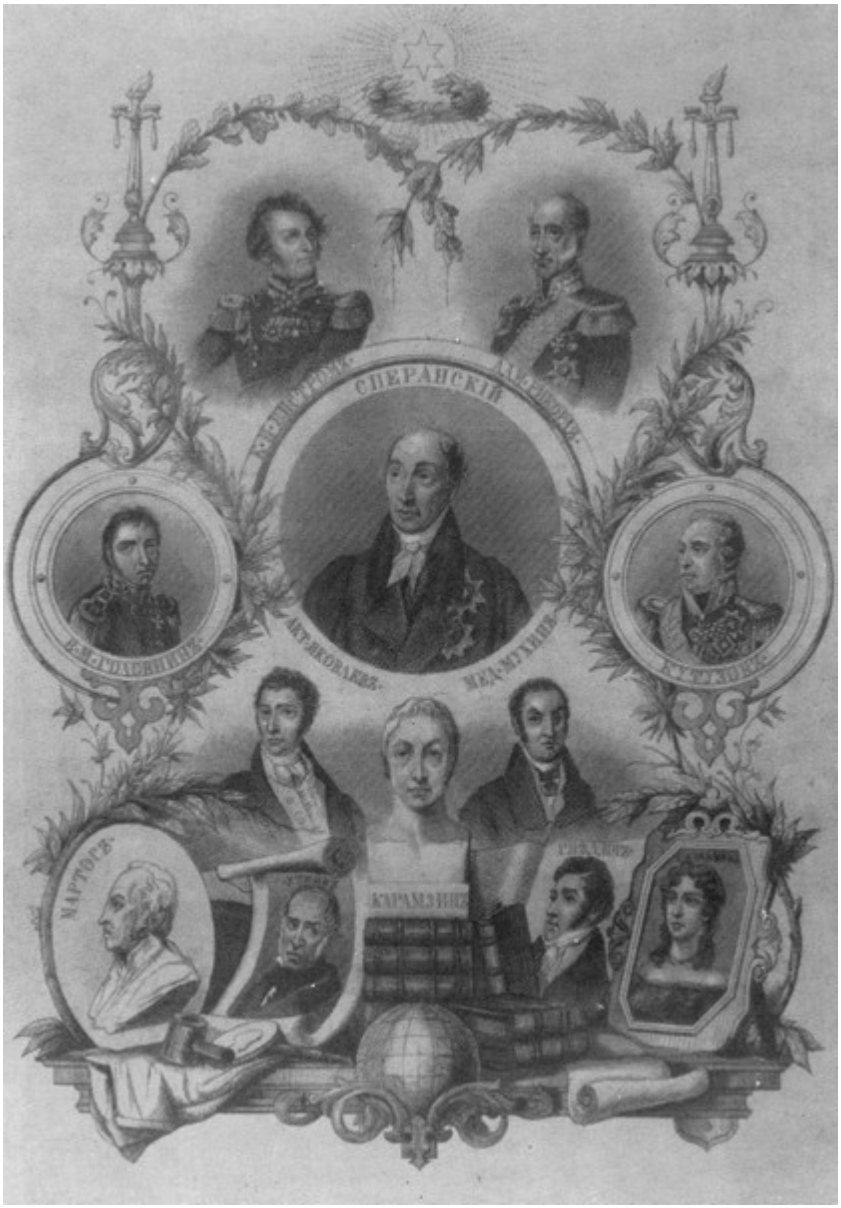
Малый театр (Казасси) в Петербурге

А. С. Яковлев. Гравюра А. Творожникова

Я. Г. Брянский

В. Каратыгин в роли Гамлета

П. Мочалов в роли Фингала



Гравюра по рисунку А. Шарлеманя из книги «Русские люди (Жизнеописание соотечественников, прославившихся своими деяниями на поприще науки, добра и общественной пользы)». 1860

Надгробный памятник А. С. Яковлеву на Волковом кладбище. Фотография 1936 г.

notes

Примечания

1

За помощь в отыскании ряда архивных документов автор приносит благодарность Т. Е. Каменир.

2

Все даты даются, согласно документам прошлых веков, по старому летосчислению. Орфография же и синтаксис цитируемых документов выправлены по ныне принятым правилам.

3

В какой-то мере в пользу подобного предположения говорит тот факт, что когда у Семена Яковлевича Зеленина в 1774 году родилась дочь, он назвал ее по имени «преподобной Марии», день тезоименитства которой падал на 12 февраля — день появления на свет новорожденной.

Бесплатно (*франц.*).

5

У портного Зеленкова Жебелев работал «мальчиком» до того, как его старший брат на паях с Григорием Ивановичем открыл шляпную лавку.

6

С ранней юности мечтая стать поэтом, Яковлев на протяжении всей жизни пытался выразить поэтическими средствами обуревавшие его чувства и размышления. С робкой застенчивостью, столь несвойственной ему на сцене, и в то же время с непреходящим упорством читал он свои стихи каждому, кто соглашался их выслушать. Кое-где талант прорывался и в них. О его поэме «Торжество веры» с похвалой отзывались Аксаков и Жихарев. Есть упоминание, что даже бессмертный Державин не остался к ней равнодушен. Часть стихов была опубликована в журналах, к некоторым написана музыка. В 1827 году увидел свет однотомник его поэтических творений. Самым высоким критерием их оценки были слова современников: «Не хуже сумароковских». И все же по патетической манере, по наивно сентиментальному выражению чувств они и для своего времени были старомодны. Сейчас они утеряли поэтическую ценность. И могут быть интересны лишь своим исповедническим началом.

То есть лихой командир *(Примеч. Яковлева)*.

8

Приехавшие из Москвы актеры Николай Данилович и Мария Степановна Сахаровы.

9

«Эйлалия Мейнау, или Следствия примирения» — драма немецкого драматурга Ф. Циглера, явившаяся своеобразным продолжением «Ненависти к людям и раскаяния» Коцебу.

10

«Мисс Сара Сампсон» — драма Лессинга.

11

Евгения Ивановна Колосова — знаменитая русская танцовщица. На своих бенефисах неоднократно выступала в драматических спектаклях.

12

Первая часть драматической трилогии Шиллера «Валленштейн».

13

Полная победа, кровопролитное сражение, много раненых (*франц.*).

Небезынтересно, что подобную оценку «Росслава» Княжнина много лет спустя оставит и Вяземский в очерке, посвященном Озерову: «Росслав есть трагический хвастун». К такой же оценке присоединится и Пушкин, написав на полях очерка Вяземского около этих строк: «Очень хорошо».

15

Эту дату зафиксировал «Журнал на 1806 год», который велся дирекцией императорских театров.

16

Варварская фамилия для изысканных ушей *(франц.)*.

17

На авторство этой надписи, сделанной также (о чем уже говорилось) на надгробном памятнике, претендовали литераторы Б. Федоров и Р. Зотов.

18

Игра слов, приблизительный смысл которой: «площадь на месте, театр исчез».

19

Чтобы читателю не показалось, что Шаховской и Яковлев были слишком придирчивы, приведем отрывок из письма Гнедича Батюшкову, которое выпукло рисует «достоинства» переводных и непереводных трагедий постаревшего Державина и отношение к ним его младших современников: «„Любя б ее хотел, но был не в силах *стрясть*…“, „Подай его сюда, чтоб я употребила…“ Не станут ли у тебя волосы дыбом, когда скажу, что это стихи из Расиновой Федры, переведенной Державиным. Пятьдесят человек слушателей, пред которыми я, несчастный, должен был читать всю трагедию, все единогласно провозгласили: что нет ни одного стиха в переводе, который бы не превосходил силою и красотою оригинала. Не хочешь ли, друг, сделать мне компании бежать со света?..»

20

Во время охватившего Москву после вступления наполеоновских войск пожара дом Шушерина сгорел. Сам он, вернувшись после бегства Наполеона в старую столицу, вскоре, в 1813 году, умер. Через несколько недель скончалась и Надежда Федоровна Калиграфова. Архив Шушерина оказался уничтоженным. Ни одного изображения его до нашего времени не дошло. Современники предполагали, что на фронтисписе к изданию пьесы Н. Ильина «Лиза, или Торжество благодарности» в роли полковника Прямосердова изображен Шушерин.

21

Карточные игры.

22

Останки Алексея Семеновича Яковлева вместе с памятником, который представлял из себя трехгранный обелиск из серого известняка с мраморной рельефной накладкой, изображающей светильник и цветочную гирлянду, были перенесены с Волкова кладбища в Некрополь деятелей искусства и литературы Александро-Невской лавры в 1936 году. В настоящее время стоящий там памятник, подновленный в 1893 году «Обществом для пособия нуждающимся сценическим деятелям», вновь подвергся разрушению временем: на нем нет надписи и лишь частично сохранилось рельефное изображение.

23

По доказательному утверждению биографа Е. С. Семеновой — И. Медведевой, Пушкин, выпущенный из Лицея в июне 1817 года, мог видеть Яковлева лишь в следующих ролях: Пожарского, Фрица, Беверлея, Карла XII, Иодая, Тезея и графа во второстепенной драме Коцебу «Сила клятвы».